DONATELLOS
SÄNGERKANZEL IM DOM ZU FLORENZ

VON

ROBERT CORWEGH

VERLAG VON BRUNO CASSIRER
BERLIN 1909

DONATELLOS SÄNGERKANZEL

DONATELLOS SÄNGERKANZEL IM DOM ZU FLORENZ

VON

ROBERT CORWEGH

VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN 1909

Dem Künstler

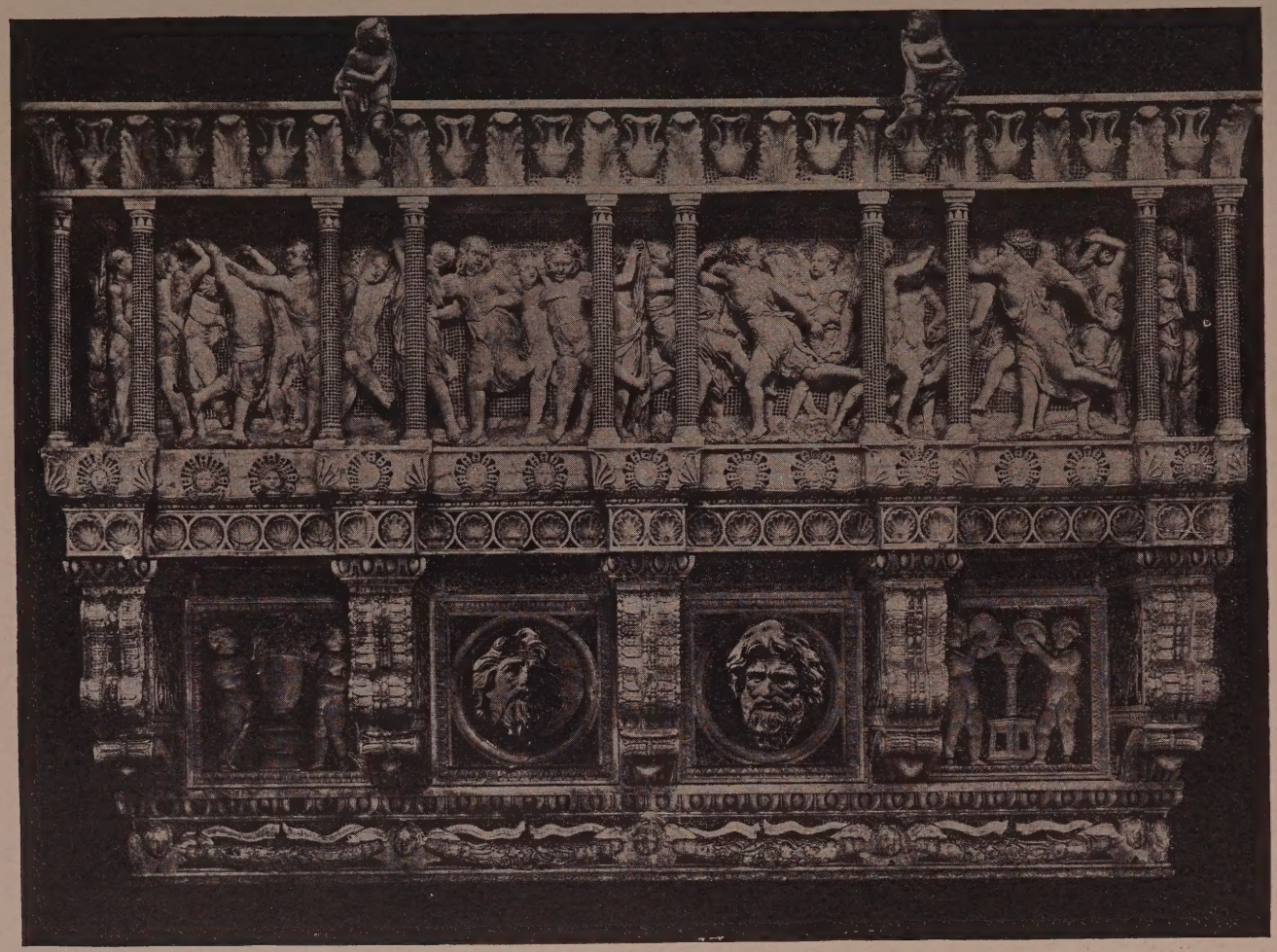
PAUL PETERICH

meinem Freunde

unstgeschichte schreiben heißt: sich Rechenschaft geben über die seelischen Erlebnisse bei Betrachtung von Kunstwerken. Die meisten begnügen sich, ihr Glücks- und Lustgefühl in mundgerechten, landläufigen Worten zu äußern, und nur wenige versuchen, tiefer einzudringen in die geheimen Gänge ihres Seelenlebens und die verschwiegene Stimme zu belauschen.

Da wir alle mit den gleichen Organen der Kunst gegenübertreten, und nur die Vorbedingung der Bildung und des Gemütes im einzelnen Menschen verschieden ist, so zwingt uns unbedingte Notwendigkeit, bei einer Analyse unserer Empfindungen und seelischen Erlebnisse bis zu der Schwelle vorzudringen, wo alle Menschen bei der Gemeinsamkeit des Allgemeinmenschlichen zur gleichen Voraussetzung der Kunst gegenüber gelangen. Das ist der Punkt, wo die Allgemeingültigkeit des wertenden Urteils beginnt. Aber der Weg bis dahin ist weit, und auf dem Pfade lassen sich tausenderlei Aus- und Einblicke in Ferne und Zukunft gewinnen, die vielen verschlossen sind. Diese geistige Wanderung zu entwickeln und vorzuführen, wie man sie wirklich durchschreitet, so daß der Eindruck, der in der Empfindung vorangeht und uns zuerst erfaßt, in der Darstellung als erster seinen Ausdruck findet, das nenne ich Kunstlehre treiben.

Diese Art zu schildern, diese Analyse psychischen Erlebens ist Pflicht für den, dessen Wirken für die Erkenntnis der Kunst Wert haben soll. Zwar halten viele Kunstgelehrte und Kunstfreunde die Entdeckung neuer Steine, die den Pfad zum Reiche der Kunst bilden, für ihre Hauptaufgabe; manche verkünden sogar als ein Ruhmesblatt, diese Wegsteine anders als bisher gesetzt, anders numeriert zu haben. Nach meiner Einsicht ist es jedoch für die Menschheit von größerer Bedeutung, den Zugang zum künstlerischen Erlebnis kennen zu lernen, wie ein Mensch ihn gewinnt, der gebildet und berufen ist. Mag bei der Schilderung manche Einzelheit vergessen, sogar falsch sein, nur der große Zug des Empfindens, die Spur der seelischen Wanderung muß, wenn auch in der Art eines



Die Domkanzel mit ihren Ergänzungen.

Freskos, großzügig dargeboten werden. Wer in Vollendung auf diese Weise Kunstlehre treiben will, bei dem setzen wir die Beherrschung des Rüstzeuges voraus, das den andern Selbstzweck ist. Aber hinter dem Panzerhemd dieser Wehre muß man den Menschen spüren, dessen Herz bei jedem Waffengange pocht.

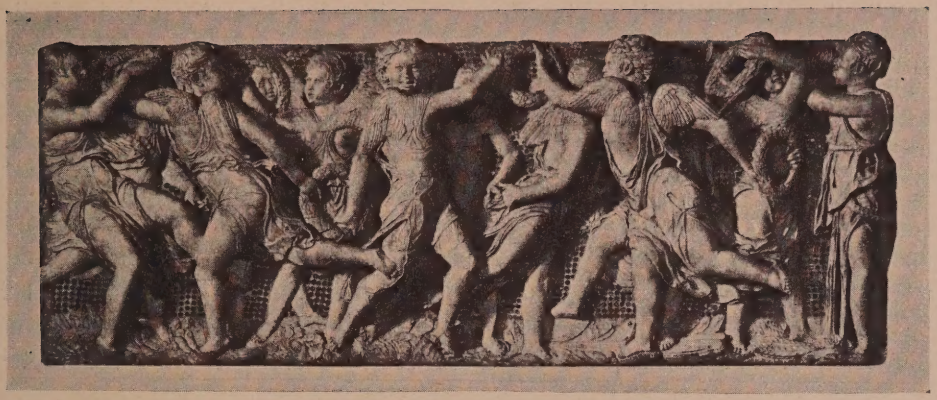
Wenn wir vor ein Werk unserer Zeit treten, trotz der Kenntnis des Vorangegangenen empfänglich und gewissermaßen naiv, nicht verbildet bei aller Bildung, so handelt es sich bei unserm Urteil meistens darum, ob wir in dem Werke wiederfinden, was wir als Ausdruck des Erlebnisses eines zeitgemäßen Menschen verstehen. Das Urteil über das, was als zeitgemäß berechtigt ist, fällen, so paradox es klingen mag, die Unzeitgemäßen, die großen Zeitlosen, und daher ist allein der Genius der würdige Richter seiner Zeit.

Anders ist das Verhältnis zu der Vergangenheit. Durch ihre Schule sind wir hindurchgegangen, haben unsern Blick an ihr gebildet, unsere Anschauung bereichert; und wenn wir uns in ihr Schaffen versenken, so ist das Urteil ein Wiederfinden, ein Neuerleben des Erworbenen. Unser Erlebnis ist bei jedem der großen Meister verschiedenartig, dennoch gleichwertig. Mag die Kunst, wenn wir sie in ihrer Gesamtheit überschauen, die Geschichte der Entwicklung des menschlichen Sehens darstellen, so darf man doch nicht die zeitlich frühere Kunst eines Giotto auf eine niederere Stufe stellen als die eines Raffael.

Kunst ist Können, und der Ausdruck des Könnens ist der Stil. Das Können entfaltet sich in der Geschichte der Kunst. Und das, was wir Entwicklung zum Naturalismus nennen, ist nur eine Ausbildung dieses Vermögens in so feine Verzweigungen, daß es schwer wird, alle Wandlungen des Natureindruckes im Stil zu verfolgen. Darum greifen in reifen Zeiten einer alternden Kunst manche Künstler zur primitiven Art und glauben stilvoller zu sein als die naturalistischen Meister. In der Tat ist ihr Stil nur leichter erkennbar. Das Äußerliche, was bei den alten Meistern zu kurz gekommen ist, wird nachgeahmt. Man glaubt, mit der Äußerlichkeit auch an die Seele der Vergangenheit zu rühren. Der Unterschied bleibt dennoch unüberbrückbar. Die alten Meister geben ein Symbol, erfüllt vom Reichtum innerlichen Fühlens, das unser Inneres mit solcher Macht erfaßt, daß wir beim Anblick die vernachlässigte Einzelheit in der Naturbetrachtung gern missen. Die neuen Meister, die den Stil der Vergangenheit leihen, unterdrücken Erfahrung und Kenntnisse, die ihnen die entwickelte Kunst als Handwerkszeug reicht, und glauben, die Weise der Alten erfaßt zu haben, wenn sie es der Einbildungskraft des Beobachters überlassen, Verschwiegenes zu ergänzen. Allein, ihre Andeutungen gleichen nicht den umfassenden Symbolen vergangenen

Stiles. Die große Kunst der Alten lieh in einer Zeichensprache allem Leben Ausdruck, und weil ein Ganzes in jedem Zeichen gegeben wurde, konnte das einzelne verachtet und unterdrückt werden. Wo ein Zeichen uns führt, verzichten wir auf Zeichnung. Dieses große Geheimnis kündet jedes Meisterwerk eines Frühzeitstiles, jedes antike Vasenbild von guter Hand, jedes echte Kunstwerk des Mittelalters, wie jenes Kreuz aus dem zwölften Jahrhundert im Gange der Uffizien zu Florenz (N. 3). Wir entlehnen ihm die Szene des Judaskusses. Der Vorgang ist in voller Klarheit dargestellt. Nicht angedeutet, nein ausgeschöpft sind alle seelischen Geschehnisse. Was will die Verzeichnung der Gesichter, der Füße und Hände, die nur Zeichen für Körperteile sind, besagen? Judas, der Schelm, küßt nicht nur seinen Herrn, den er verrät, er ist nichts als Kuß, er ist ein Symbol für jede kosende Falschheit. Und Christus — die großen mitleidvollen Augen sind von dem Verräter fortgewandt; während er trauernd empfindet, von einem Jünger verraten zu sein, hat sein Herz schon vergessen und vergeben. Sein Streben, Gutes zu wirken, hebt ihn aus der Pein des Augenblicks und läßt ihn mit leichter Handbewegung dem raschen, blutigen Handel des Petrus Halt gebieten. Trotz des Mangels an Technik ergreift das Gemälde, erfüllt unsere Phantasie und bringt uns dem näher, was wir das Ewige nennen. So beruht im letzten Grund das Urteil über den Wert künstlerischen Schaffens auf der Weite der Gefühls- und Geisteswelt, die der Künstler als Mensch umspannt.

Man muß zugeben, daß es für die meisten leichter ist, den Komplex der Anschauung eines Raffaels als den eines sogenannten Primitiven zu erfassen, daher das Urteil, daß jener fortgeschrittener sei. Aber wer ein wenig Geduld anwendet, der wird finden, daß ein Gradunterschied nicht vorhanden ist, sondern daß alle großen Meister der Kunst das Maß bilden zur Vergleichung und Beurteilung für die andern neben und unter ihnen.



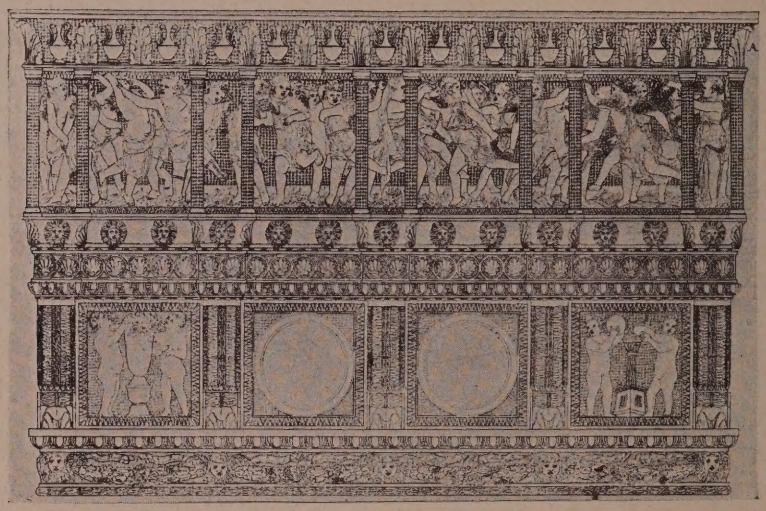
Geduld und Zeit sind die Vorbedingungen einer solchen Erkenntnis. Aber jedermann kann dahin gelangen, Verständnis für alle Art großen Schaffens zu gewinnen. Zwar redet beinahe zu den meisten ein stolzes Werk wie der Erdgeist zu Faust: Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir. Doch wer mit ihm ringt, wie Jakob mit dem Engel, den segnet es, und wir werden geadelt in dem Bewußtsein der Verwandtschaft mit seinem Schöpfer, der trotz seines irdischen Todes mit tausend Zungen Leben kündet.

Dieses erhebende Gefühl ist die Stimmung, die dem Werke eines Donatello gegenüber vorherrschen muß. Wir stehen der Leistung eines Menschen gegenüber, vor dessen Wirken die Worte eines Pico della Mirandola konzipiert scheinen: „Nach der Vollendung der Weltschöpfung verlangte der Schöpfer nach jemanden, der den Sinn des ganzen Werkes durchdringe, dessen Schönheit lobe, seine Größe bewundere“, so schuf er sich zu eigener Freude den Künstler. Der Typus dieses Künstlers ist Donatello; denn ihm ist gegeben, im Kleinen stets das Ganze der Schöpfung zu gestalten.

Die äußeren Umstände von Donatello's Sein zu schildern ist leicht getan, schwerer sein Leben; denn Leben heißt erleben, und Künstlers Erlebnis wird Gestaltung.

Donato di Niccolò di Betto Bardi, genannt Donatello, wurde 1386 von einfachen Eltern geboren. Eine Schulbildung hat er nicht genossen, und sein Bildungs- und Werdegang ist der eines Handwerkers. Früh des Vaters beraubt, nimmt er die Mutter in sein Haus und hält sie bis zu ihrem Tode bei sich. Aus Liebe zu ihr entfernt er sich nur auf kurze Zeit von der Heimat. Ein vorübergehender Aufenthalt in Pisa und Siena ist uns bekannt. Nach ihrem Tode, bereits ein Fünfundvierziger, verläßt er Florenz und geht mit Brunellescho nach Rom. Ob die Aussicht auf Aufträge nach dem Tode des Papstes Martin V., ob die Sehnsucht nach

der Antike, deren Ruinen in Rom gewaltiger als anderswo in Italien sprechen, ihn dorthin lockte, wissen wir nicht, nur, daß die erste Hoffnung getäuscht wurde, daß er aber sein Auge und sicher auch sein Skizzenbuch erfüllt mit den tiefen Eindrücken der ewigen Stadt heimtrug. Ob die Grabplatte Martins V. im Lateran mit seiner Hilfe modelliert und gegossen wurde, bleibt schwer zu entscheiden; jedenfalls ist die Formengebung, zumal der Engel, nicht in seiner Art. Sonst bewahrt Rom nur drei Werke von Donato's Hand, eine Grabplatte in S. Maria del Popolo, die Crivelli-platte in S. Maria in Aracoeli und ein kleines Sakramentstabernakel in St. Peter. Nach einjährigem Aufenthalt in der Stadt der Päpste kehrte er in die Heimat zurück, wo er zehn reiche Schaffensjahre verbrachte.



Erster Rekonstruktions-Entwurf Del Moro's.

Im sechzigsten Lebensjahre geht er nach Padua, große Aufgaben harrten dort seiner. Nach ihrer Lösung schreitet er hochbetagt mit ungeminderter Tatenfreude in Florenz zu neuen Werken. Am 13. Dezember 1466 stirbt der Greis, dessen letzte Jahre eine durch Krankheit erzwungene Untätigkeit getrübt hatte.

Es ist nur noch nachzutragen, daß er gleich vielen Großen jener Tage unbeweibt und ohne Nachkommen gestorben ist.

Diese kurze Schilderung möge genügen; denn bei einem Künstler, dessen Lebens höchster Inhalt in seinen Werken vor uns steht, soll man nicht allzusehr nach den Ereignissen fragen, die dem allgemeinen Schicksal gleichen.

Schwerer ist die Darlegung seines Werdeganges in seinen Werken, wenn man nicht von allen sprechen will, was andre schon ausreichend

vor mir getan haben, und wenn man dennoch auf die Charakterisierung nicht verzichten möchte.

Wie jede Kunstepoche, jedes Lebenswerk eines Meisters in eine gotische, eine klassische und eine barocke Periode sich gliedern läßt, so auch Donatello's.

Jede dieser Perioden gipfelt in einem Meisterstück, um das sich die anderen gruppieren lassen.

Die erste Zeit ist die kämpfende, formenreiche Jugendzeit, die einem Ideal nachstrebt. Die zweite die abgeklärte Kunst, die mit dem gewonnenen Schönheitsideal frei schaltet.

Die dritte ist der Abgesang. Abseits vom Ideal, nach dessen Überwindung werden neue Formen gesucht, und die Motive der Jugendzeit erleben eine Wiedergeburt, doch nicht einzeln treten sie in die Erscheinung, sondern in Überfülle.

St. Georg an Or San Michele steht im Mittelpunkte der Jugendwerke als deren Gipfel.

Das Verkündigungsrelief in S. Croce ist der typische Vertreter seiner Meisterjahre, die mit dem Gattamelata schließen.

Seine Alterswerke ordnen sich um die Judith der Loggia dei Lanzi.

Bei Donatello ist die Berechtigung zu obiger Einteilung noch klarer als bei anderen Künstlern; denn seine Kunst entspringt aus den Quellen der Gotik und der Antike. Seine Meisterjahre bedeuten die Vereinigung beider Ströme. Die Gotik zeigt die Eigentümlichkeit der nordischen Völker in allen Dingen eine Seele zu suchen; auch der Kult des großen Pan, die Beseelung der Natur, bei Griechen und Römern, kommt durch die blonden Thraker nach Griechenland. Diese Belebung des Unbelebten gewinnt vor allem in der Gotik an der menschlichen Gestalt ihren Ausdruck, wo das Kleid seine selbständige Rolle im Kunstwerk erhält in der Form der Falten und in ihrem Widerspiel. Oft tritt der Körper ganz hinter das Gewand zurück, und doch bleibt Brokat, Sammet und Faltenwerk nur das Gefäß der Seele, eines inneren Lebens.

Da die Antike, deren Tradition in Italien nie ganz erloschen war, sich mit gotischer Empfindung vermählte, — eine Vereinigung, deren Symbol in der Verlobung Christi mit der heiligen Katharina gegeben ist —, mildert sich der Überschwang des Gefühls, sowie die Überschätzung äußerer lieblicher Erscheinung. Der Sproß dieser Ehe ist die klassische Zeit.

Die gotische Lebendigkeit steigert der alternde Meister, — man betrachte die Giovannigestalten, die Magdalena, — ins Unsagbare. In dieser barocken Zeit wird die Gotik übertrumpft, weil der Körper gleichfalls Ausdruck der Empfindung in allen seinen Teilen geworden ist. Das

abgetötete Fleisch redet eine gar eindringliche Sprache, während wir sonst nur die Magerkeit der Glieder hinter den Stoffen ahnten.

Erblicken wir im St. Georg den Typus von Donato's Jugendjahren, so werden wir alle Teile als Ausdruckswert bedeutend finden; der Knoten des Mantels unter dem Kinn, den eine energische Hand fest geschlungen, der schleppende Teil des Gewandes am rechten Fuß, der das Wurzeln des starken Beines an der Erde nochmals betont und so fort. Vor allem ist die Haltung Träger der latenten Kraft. Der Blick, mit dem der Gegner gemessen wird, ist frei und kühn und redet von Taten. In jedem Gelenk, in jeder Linie liegt die Erwartung ausgedrückt, die Kraft in neuem Heldentum spielen zu lassen. An der Gestalt selbst ist alles gebändigt vom eigenen Willen; es ist Ruhe vor dem Sturm. Die gleiche bewußte Mäßigung und Kraft zeigt der Marmor-David im Bargello, nur ungelenker und plumper in den Formen. Das Gleichmaß der Glieder ist weniger ausbalanziert.

Noch eine Stufe zurück stehen die jungen Propheten der Porta della Mandorla des Domes, die auch in gotischer Reminiszenz so jung gebildet sind, gleich den Trabanten und Ministranten an Grabmälern wie dem Heinrichs VII. von Tino da Camaïno in Pisa.

Fast ebenbürtig dem St. Georg mutet der gewaltige sitzende Evangelist Johannes im Dom an, ein Vorläufer des Moses Michelangelo's.

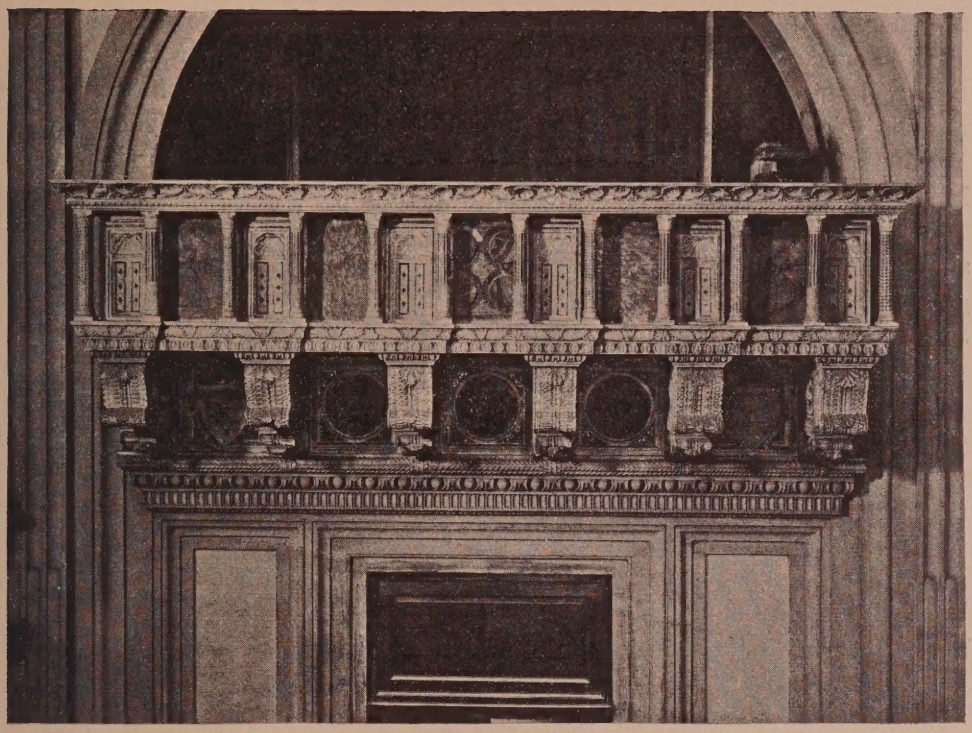
Nicht vom eigenen Willen gebändigtes Temperament drücken die Campanilegestalten Donatello's aus. Sie sind naturalistisch bis zur Grenze des Möglichen. Jede Figur kann man als den typischen Vertreter eines Temperaments gelten lassen. Alles ist darauf zugespitzt, diese eine Gemütsbewegung ganz auszusprechen.

Leider stehen sie am Campanile dem Auge so fern, daß es schwer ist, einen Eindruck zu gewinnen; allein im Hof des Palazzo Quaratesi-Pazzi kann man an alten Abgüssen oder Modellen genau den Gesichtsausdruck studieren.

Wie stark das Erlebnis des Meisters beim Schaffen dieser Figuren gewesen, erhellt daraus, daß sie ihm gegenüber gleichsam eigenes Leben und Wesen erhielten. Er soll den Zuccone angesprochen und bei ihm geschworen haben.

Ich übergehe das Grabmal Johann XXIII., an dem Michelozzo und andere mitgeholfen haben, die Arbeiten in Siena, die wie die bewegte und belebte Gestalt der Fides sich der Gruppe um St. Georg einfügen, den heiligen Ludwig und anderes mehr, um die Verkündigung in S. Croce zu würdigen.

Nach Vasari soll sie ein Jugendwerk sein; allein weder die Architektur, die viel reifer und reicher als am Thomastabernakel an Or San



Marmorkanzel in S. Lorenzo — Florenz.

Michele ist, noch die Linienführung der beiden Figuren, noch die Raumeinteilung kann in jungen Jahren konzipiert sein. Ein Weiteres kommt hinzu. Während im St. Georg der fruchtbare Augenblick gewählt ist, der Augenblick zwischen den Taten, so daß man nicht weiß, ob er schon gehandelt hat, oder ob er des Gegners noch wartet, während jeder Muskel gespannt ist und verhalten, in der Knospe alle Gemütsäußerungen offenbart, wählt der Meister bei der Verkündigung kein Vorher oder Nachher, er gibt die Handlung selbst. Nicht schreitet erst der Engel zu seiner Mission, nicht sind die Worte schon gefallen, sondern mit Zagen und erschüttert vernimmt Maria die Botschaft, die der Engel trotz der knieenden Stellung im Bewußtsein seines himmlischen Ursprungs vorträgt. Nicht Erwartung, nicht Erfüllung läßt unsere Herzen höher schlagen, das Geschehnis selbst ergreift uns. Die Anmut der Gesichter, die Mäßigung in der Weise des Vortrags, die feine Ornamentik mit dem schwachen Goldauftrag und, nicht zu vergessen, die Anordnung der Szene im Raum, sie zeigen die Meisterhand, die sich selbst beherrscht, d. h. klassische Kunst.

Maria ist an die rechte Seite gedrückt, bescheiden vor der himmlischen Erscheinung, vor dem verkündeten Schicksal zurückweichend;

und dennoch: beim Anlehnen an den Pfeiler, der die Höhe des Zimmers bezeichnen soll, wächst ihre Größe im Vergleich zu seiner Höhe. Der Engel nimmt fast die ganze linke Seite ein. Er ist aber nicht ganz dargestellt, ein Teil des Gewandes und der Flügel sind durch den linken Pfeiler fortgeschnitten, so daß wir, die wir bei der Betrachtung unwillkürlich den Rest ergänzen, die Empfindung haben, der Engel sei eben erst eingetreten, habe Maria angetroffen, wie sie sich gerade vom Betschemel erhoben hat und spreche nun die ihm gebotenen Worte. Gleich gemäßigt bei allem Reichtum ist die Ornamentik des Ganzen, echt im Stile eines Werkes auf der Höhe der Meisterschaft.

Auf gleicher Stufe mit der Verkündigung steht der Bronze-David im Bargello, der Marmor-David in Casa Martelli, die Sängerkanzel im Dom, die hier ausführlich behandelt wird, so wie außer einer Reihe anderer Werke die Madonna der Casa Pazzi in Berlin Kaiser Friedrich-Museum (Marmor), und zu Florenz in S. Giovanni della Calza (Ton). So steht die Verkündigung in S. Croce als Typus von Donatello's Kunst am Beginn seiner Meisterjahre, den Höhepunkt und somit den Werdepunkt bezeichnet der Gattamelata.

Was der Künstler in dieser ersten großen Reiterfigur des Quattrocento geleistet hat, ist für uns Nachlebende schwer in ganzer Bedeutung zu würdigen. Denn zu der Höhe der Kunst kam damals die Größe der technischen Leistung hinzu. Wir müssen versuchen, uns das Künstlerische näher zu bringen. Jeder Künstler gestaltet seine Werke nach einer ihn beherrschenden Vorstellung, nach seinem Ideal. Ein Ideal eines Gedankeninhalts wie einer Himmelskönigin, eines Heiligen darzustellen, ist für den schauenden Künstler, wenn er wirklich Künstler ist, nicht schwer. Anders bei einem Porträt. Von einem Menschen als Objekt der Erfahrungswelt gibt es keine Idee, er läßt sich als Gegenstand nicht idealisieren. Darum muß der Künstler an seinem Modell suchen, was hinter den Formen verborgen liegt, die Wesenheit. Das Wesen des Porträts enthüllen, von seiner Seele den Schleier lüften, heißt idealisieren. So hat er im Gattamelata den Typus des Feldherrn geschaffen, der ruhig seine Bahn lenkt dem Ziele entgegen, hinüber über jedes Hindernis, und sollten es Menschen und Menschenleiber sein.

Ob Gattamelata so ausgesehen hat, ist gleichgültig; denn wir glauben an die Wahrheit dieses Gattamelata. Der ganze Wesensinhalt des Condottieri ist ausgeschöpft, und die Kunstgeschichte kennt nur noch ein Bildwerk eines Feldherrn von derselben Wucht, den Guidoriccio des Simone Martini im Palazzo Comunale zu Siena.

Die gleiche Stufe der Meisterschaft wie dieses Standbild weisen die großen Reliefs am Altar des Santo in Padua auf. Hier bewältigt Dona-

tello auf der Höhe seines Könnens die Aufgabe, die immer wieder jeden Großen zu neuer Gestaltung reizt.

In seinen Jugendwerken hatte er die latente und höchste Bewegung von Einzelfiguren gegeben, nun sucht er das Problem der Massenbewegung zu lösen. Wie die Masse flutend sich bewegt, wie sie stutzt, wie sie Bewunderung und Staunen im Strome dämmt und dabei die Einzelgestalt klar und deutlich bleibt, das gibt den Reliefs den ewigen Wert neben allen vorzüglichen Details, die jedes erneute Betrachten offenbart.

Die gleiche Aufgabe wiederholt Donatello in seiner letzten Arbeit, den Bronzekanzeln in S. Lorenzo. Aber die Hand ist schwach geworden. Entweder ist die Masse aufgelöst in einzelne Statisten, oder der einzelne geht unter in der Masse. Diese Kanzeln sind das Werk eines Genius, dem die Kräfte erlahmen. Anders die Judith- und Holofernes-Gruppe in der Loggia dei Lanzi wenige Jahre vorher.

Hier hat der Meister noch seine ganze Kraft, und es gelingt ihm, mit ganzer Leidenschaftlichkeit äußerste Erregung auszudrücken.

Roh, gefühllos reißt Judith das Haupt des schlaftrunkenen Holofernes beiseite, um das Schwert niedersausen zu lassen. Alle Muskeln krampfen sich zu dieser einen heftigen Bewegung zusammen. Das energische Kinn ist vorgeschoben. Alles an Judith ist Wille und Entschlossenheit; Holofernes unter ihr ist das Bild der Willenlosigkeit und verschärft ist diese Willenlosigkeit durch die Gegenüberstellung seiner gelähmten Kräfte mit der entschlossenen Tat der Judith. Auch der fröhliche Knabenfries des Untersatzes hebt durch sein Gegenspiel das Grausige des Ereignisses.

Äußerste Stärke des Ausdrucks, der bis zur letzten Konsequenz gesteigert ist, zeigen S. Giovanni in S. Maria dei Frari—Venedig und im Dom zu Siena, sowie die Magdalena im Baptisterium—Florenz. In ihnen allen spürt man das gesteigerte Bemühen, Stimmungen gleichsam hinauszuschreien. Die Art ist fast krampfhaft, der Abgesang eines Meisters, dem es vergönnt gewesen, alles auszudrücken, ein Übergang zu neuer Formensprache.

Seit dem Gattamelata war Donatello in seinem Schaffen über seine Zeit hinausgeschritten. Er war seiner Zeit voraus. Es ist dies die letzte Staffel für einen Künstler, der die Errungenschaften seiner Zeit zusammengefaßt und zum Siege geführt hat.

Den Menschen unsrer Tage dünkt es eine Unterschätzung der andren Künste, wenn wir die Architektur ihrer aller Mutter nennen. Wir haben so wenig Sinn für diese Kunst. Zumal seitdem das Schlagwort

Prophetenkopf aus Bronze für den Untersatz;
jetzt Bargello — Museo Nazionale — Florenz.

„L'art pour l'art" die Zuchtmeisterin künstlerischen Schaffens geworden ist, mußte eine Kunst, die stets auch praktischen Zwecken dient, in Mißachtung geraten. Auch fehlt der Architektur jeder Impressionismus, weshalb Japan keine Architektur kennt, weshalb der moderne Mensch sie so schlecht empfindet. Und dennoch ist die Architektur die Mutter der bildenden Künste. Sie ist Raumkunst par excellence, alle andern Raumkünste sind nur in Abhängigkeit von ihr denkbar. An ihre Außenmauern lehnt sich das plastische Bildwerk und gewinnt erst im Zusammenhange mit ihr volle Geltung. Ihre Wände füllt die Malerei in allen Stufen der Entwicklung. Wie leichtes Blumengeranke ohne ordnende Einheit, nur den Augen ein heiteres Spiel, breitet sich das Ornament aus; im heroischen Stil predigt von dem Glauben einer Zeit, kündet ihre Herrlichkeit das Fresko. Bei Festen spannen sich Arazzi, halb Handwerk, halb Kunstwerk, auf der Mauer aus, und in den kleinen Zimmern bürgerlichen

Prophetenkopf aus Bronze für den Untersatz;
jetzt Bargello — Florenz.

Wohlstandes belebt das Tafelbild die Monotonie der glatten Wände. Diese Abhängigkeit der bildenden Künste von der Mutterkunst ist eine äußerliche. Es gibt tiefere, innere Zusammenhänge. Während in der Malerei und Plastik die Raumwirkung durch Illusion erzeugt wird, bildet die Architektur ein wirkliches Raumgebilde. So können wir am ehesten aus der genauen Beobachtung der Baukunst die Gesetze räumlichen Schaffens, das Raumgefühl einer Zeit ablesen. Sie offenbart zur klaren Kenntnis, was die Tochterkünste nur als Deutung und Andeutung tragen. Alle Teile und Verhältnisse sind verständlich geschaffen und im Hinblick auf das Ganze. Die Maße der Gesamtschöpfung sprechen aus allen Einzelheiten. So findet, wie in der Welt, in jedem Besondern das Allgemeine seinen Ausdruck, und das Allgemeine hat sein Leben in tausend Sonderheiten. Das Äußere der Baulichkeit muß mit dem Innern zusammenstimmen, die Einteilung der Innenräume sich an der Fassade erkennen lassen, so daß

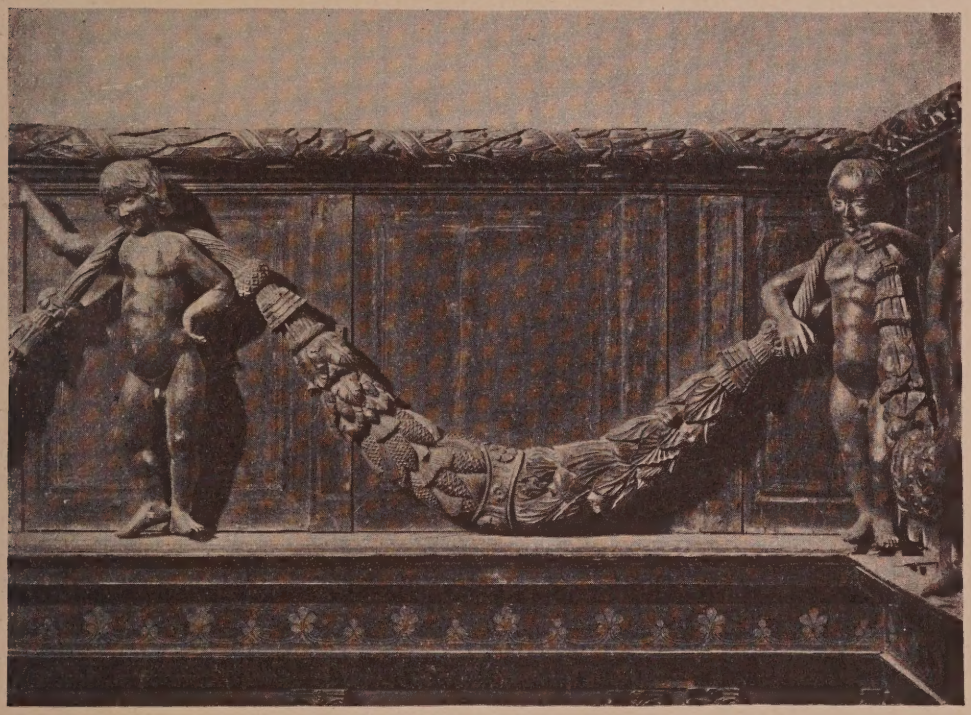
die Front auch das Antlitz des Bauwerkes mit seinen Augen, seinem Munde darstellt, und das Dach die Kopfbedeckung bildet. Stehn wir dem Gebäude wie einem lebenden Wesen gegenüber, so müssen wir auch eine Seele suchen. Wie in jedem Menschen der Körper das Innenleben kündet, und die Deutung des Charakters für Hellsichtige aus allen seinen Teilen sich herauslesen läßt, also ist jedes Bauwerk Ausdruck einer Seele.

Die Seele einer Architektur ist ihre Bestimmung.

Darum fehlt unserer Zeit das Verständnis für Architektur, weil neue Bestimmungen allein für allzu profane Zwecke bestehn, und die alten Aufgaben mit tausend Formen schon belebt und zum Teil für uns veraltet sind. Nicht waltet mehr in uns die Vorstellung von einem persönlichen Gott, wie wollen wir Räume schaffen, die seine Wesenheit umschließen? So ist der Kirchenbau unserer Tage profaner als jede Profanarchitektur. Phantasielos, wie wir geworden sind, können wir uns eine Körperschaft, die eine Macht repräsentiert, nicht mehr als lebendiges Wesen veranschaulichen. Seit die juristische Person geboren wurde, ist die allegorische Persönlichkeit gestorben. Darum sind alle Parlamentsgebäude, Justizpaläste, Königsburgen der Neuzeit nach der Schablone geschaffen oder zusammengekastelte Raumgebilde mit Ornamenten, die allen Zeiten und Schulen entlehnt sind. Der Zusammenklang der Teile fehlt. Keine Kunst aber ist in so hohem Grade klassisch, wie die Architektur, da sie ohne Harmonie aufhört, Kunst zu sein. Das ist der Grund, weshalb man sie immer mit der Musik verglichen hat. Sie setzt sich gleich dem Tongemälde aus einer Anzahl kleinster Teile zusammen, die größere Gebilde formen, Dienerinnen der Gesamtschöpfung. Die Berufung zum Architekten zeigt das Verständnis harmonischen Zusammenstellens, die Kunst zu komponieren. Wenn man daher das Raumgefühl, das neben dem Formensinn in jedem Künstler waltet, erkennen will, so tut man wohl, die architektonischen Schöpfungen eines Meisters zu betrachten. Sie zeigen das Vermögen, Formen anzuordnen und in gelockerter Symmetrie die Gesetze des Gleichklangs walten zu lassen. Besonders bei einem Plastiker, der als Plastiker die Einzelheit aus dem gesamten Blocke herausholen und beachten muß, interessiert sein architektonisches Fühlen, das sein Raumgefühl enthüllt.

Tausend Zufälligkeiten des Lebens müssen bei der Einordnung in künstlerische Raumform weggelassen werden. Indem der Meister das Kunstwerk zum Subjekt für die andern erhebt, reißt er aus dem Objekt alles ans Licht, was die Verbindung zum Ewigen offenbart. Jeder Künstler findet dorthin seinen eigenen Zugang. Darum gibt es der Künste so viel, als echte Künstler leben und gelebt haben.

Neben der Nische an Or San Michele ist die Sängertribüne in der Domopera zu Florenz die bedeutendste architektonische Schöpfung Donatellos. Während aber jene an der Wende zweier stilistischer Zeitalter steht, und in der Profilierung, in den Proportionen noch die Befangenheit des auf Neuland wandelnden Pfadfinders zeigt, weist diese eine Reife der Formsprache auf, die in kommende Zeiten hinausweist. Die anderen architektonischen Leistungen sprechen neben diesen beiden weniger mit. Die Mehrzahl dankt ihre Ausgestaltung und den Aufbau



Holzengelfries in der Neuen Domsakristei nach Donatello's Zeichnungen von Schülerhand ausgeführt.

des Entwurfes Mitarbeitern, wie Michelozzo, und von dem großen Altar des Santo in Padua kann man in der heutigen Zusammenstellung nur schwer ein Bild der einstigen Anlage gewinnen. Vielleicht hilft einer späteren Rekonstruktion die Beobachtung, daß die Reliefs in verschiedenen Höhen gearbeitet sind, und daß die Renaissancekunst es liebte, die flachen Reliefs tief anzubringen. Das beste Beispiel dieser Art ist die Fassade des Oratoriums St. Bernhard zu Perugia.

In ihren Urteilen pflegen Zeitgenossen stets aus einem Extrem ins andere zu fallen. Wie man Böcklin einst, da er seine literarischen Bilder

schuf, als Bekämpfer des Naturalimus zugejubelt hat, so verwirft und bekämpft man ihn heute. Man will von Literatur in der bildenden Kunst nichts wissen und vergißt, daß Böcklin neben dieser Literatur uns ein wunderbar geschautes Traumland geschenkt hat. Die Auftraggeber in der Zeit der Renaissance waren anderer Ansicht als die heutigen Kritiker. Trotz guten Verständnisses für die Bedingungen der bildenden Künste wollten sie auch etwas dargestellt sehen. Die Figuren sollten Statisten sein, die neben ihrem eigentlichem Zweck im Kunstwerk ein literarisches Motiv deuteten. Es macht daher die Auslegung mancher Werke, deren Kunstwert unbestritten ist, Schwierigkeiten dem, der ihre literarische Mission verstehen will. Man denke an die „Irdische und himmlische Liebe“ Tizians, an den „Frühling“ Botticellis u. a. m.

Auch Luca della Robbia und Donatello wurde beim Auftrag der Domkanzeln ein Thema gestellt. An hervorragender Stelle angebracht, über den Türen der Sakristeien, in hellem Marmorton bei Kerzenglanz aus dem Dunkel der Kathedrale hervorleuchtend, sollten sie mit ihrem bildnerischen Schmuck den Andächtigen die Psalmen des sonntäglichen Gottesdienstes greiflich vor Augen führen. Die Meister konnten wählen. Und Luca nahm sich den Psalm, den ein Dezennium später Donatello in Padua mit seinen Bronzeputten belebt hat; denn ihm lag die Ruhe, die beim Singen und Musizieren nötig ist, näher, als der frohe Reigentanz. Die Knaben auf Robbias Kanzel haben hübsche Puppengesichter, sie singen steif mit dem eingelernten Ernst der in Priesterschulen dressierten Chorknaben. Wie anders ist die Feierlichkeit der singenden Engel van Eycks! Sie sind ernst, weil der Gegenstand sie fesselt, ernst, weil jene schwere Stimmung im Gemüt der Nordländer liegt, weil man hier im Norden, fern von Rom mit seinem Götzenkult, seiner Lasterhaftigkeit, wirklich fromm war. Hier konnte van Eyck die Natur geben, verschönt und verstärkt durch eigene Inbrunst, während Luca della Robbia lügen mußte, wenn er sich an seine Modelle hielt. Diese koketten Chorknaben sind die Ministranten Italiens mit ihren bübischen, hübschen Frätzchen, die hinter dem Rücken des Zelebrierenden schwatzen und tuscheln, die da lachen, flüstern und heimlich kichern, wenn sich der Menge das Heiligste im Zusammenklange von Hunderten von andächtigen Seelen in einer einzigen Empfindung offenbart. Ghirlandajo hat sie gegeben, wie die Natur sie zeigt in seinem Fresko in San Gimignano, wo an der Bahre der heiligen Fina die Knaben ihr übermütiges Spiel nicht lassen können.

Anders faßt Donatello sein Thema. Da es bei Italiens Kindern, verzogen vom Sonnenschein einer im Norden unbekannten Freiheit und Straflosigkeit, keinen Ernst gibt, will er auch nicht suchen, was er nicht

Antike Puttenfriese von Aschenurnen im Hofe des Palazzo Riccardi-Medici — Florenz.

finden kann. Dazu ist er zu sehr Naturalist. Sunt pueri pueri, pueri puerilia tractant. Kinder lachen und scherzen; aber bei ihren frohen Spielen können sie den Erwachsenen manches lehren: Nach schnellem Erzürnen schnelles Versöhnen ohne nachtragenden Groll. So schlingen hier die Knaben einen fröhlichen Reih'n Hand in Hand um die Kanzel und predigen in kindlichem Übermut unbewußt mit den schönen Versen des Psalms 149 die eindrucksvolle Predigt: Seid einig, Ihr Kinder Zions!

Alleluja:

Cantate Domino canticum novum: laus ejus in ecclesia sanctorum.
Laetetur Israel in eo, qui fecit eum: et filii Sion exultent in rege suo.
Laudent nomen ejus in choro: in tympano et psalterio psallant ei.
Quia beneplacitum est Domino in populo suo: et exaltabit mansuetus in salute.
Exultabunt sancti in gloria: laetabuntur in cubilibus suis.
Exaltationes Dei in gutture eorum: et gladii ancipites in manibus eorum.
Ad faciendam vindictam in nationibus: increpationes in populis.
Ad alligandos reges eorum in compedibus: et nobiles eorum in manicis ferreis.
Ut faciant in eis judicium conscriptum: gloria haec est omnibus sanctis ejus.

Alleluja.

Halleluja.

Singet dem Herrn ein neues Lied, die Gemeine der Heiligen soll ihn loben.
Israel freue sich des, der ihn gemacht hat; die Kinder Zions seien fröhlich über ihrem Könige.
Sie sollen loben seinen Namen im Reigen;*) mit Pauken und Harmonien sollen sie ihm spielen.**)
Denn der Herr hat Wohlgefallen an seinem Volk, er hilft den Elenden herrlich.
Die Heiligen sollen fröhlich sein und preisen und rühmen auf ihren Lagern.
Ihr Mund soll Gott erheben, und sollen scharfe Schwerter in ihren Händen haben;
Daß sie Rache üben unter den Heiden, Strafe unter den Völkern;
Ihre Könige zu binden mit Ketten und ihre Edlen mit eisernen Fesseln;
Daß sie ihnen tun das Recht, davon geschrieben ist. Solche Ehre werden alle seine Heiligen haben.

Halleluja!

Die Putten auf den Reliefs des Untersatzes begleiten den Reigentanz mit Tympanon und Psalter, bringen Blumen den Kindern Zions.

Es ist auch noch eine andre Auslegung möglich. Die beiden Reliefs,

*) Siehe die Engel der Kanzel.
**) Relief des Untersatzes.

Antiker Puttenfries — Palazzo Riccardi Medici — Florenz.

die zwei emporblickende Köpfe von Propheten umschließen, — wodurch bereits auf das Loblied zum Preise des Herrn hingewiesen ist — führen uns die unblutigen Opfer, Wolgerüche, Blumen und Früchte vor, so daß im oberen Reigen die Predigt, am Unterbau gleichsam die Liturgie ihren bildlichen Ausdruck findet. Wenn wir wollen, können wir aus dem reichen Schmuck der Ornamente, der das gesamte Werk umspielt, Symbol an Symbol herausheben. Die Vasen der oberen Hohlkehle deuten auf den Tod und das irdische zerbrechliche Leben, ein Symbol, das wir so oft an ravennatischen Sarkophagen finden. Die Muscheln, die wahrscheinlich neben den Vasen ihren Platz hatten und den Fries zieren, der den Aufsatz nach unten abschließt, erzählen von der Wanderung in die ewige Heimat. Auch in dem eigenartigen Schmuck der Köpfe, die auf dem Ablauf unterhalb des Reigens sich durch den reichen Glanz von Schmelzfarben hervorheben, können wir Sonne und Gestirne, in Anlehnung an Psalm 148 erkennen. „Lobet ihn, Sonne und Mond; lobet ihn, alle leuchtende Sterne!“ Ihr Sphärensang tönt mit zum Preise des Herrn. Die abschließenden Engelköpfchen mit Festons des unteren Streifens weisen auf den Dom, den Aufstellungsort der Kanzel, dessen Trommel ein gleiches Ornament umgibt.

Das ist der Sinn, der literarische Inhalt des Werkes, wenn man verwundert nach der Bedeutung der tanzenden Knaben im ernsten Gotteshause fragt.

Aber man vergißt das Fragen beim Schauen.

Was der plastischen Kunst gegenüber der Malerei mangelt, ist die Unfähigkeit, mit den Figuren zugleich den Daseinsraum, in dem sie leben und sich bewegen, mitzuschaffen. Schon die Griechen suchten diesem Problem mit allen Mitteln zu Leibe zu gehen, und in der Nike des Paionios, um ein Beispiel für viele zu nennen, versuchte der Meister durch einen Kunstgriff die Lösung. Der Mantel der Göttin flattert, vom Winde getragen, hoch empor, und so gestaltete der Künstler in seinem Marmor mit der Nike den Raum, in dem sie zum Sieger niedersteigt. Wie leicht, scheinbar spielend, löst Donatello die Frage. Er gibt den Raum wirklich, der das frohe Kinderspiel von der ernsten Welt kirchlicher Stimmung trennt, wo der Erlöser am Kreuz für das Heil der andern verbluten muß. Leichte Säulen stellt er hin, tektonisch begründet, als Stützen des vorragenden Gebälkes, in der Tat aber die grenzenden Pfähle des Gartens Eden, in dem Engelknaben ihr Halleluja singen und tanzen. Neben dem Abschluß des idealen Raumes, dienen jene Säulen, echt als künstlerisches Mittel im Dienste mehrerer Zwecke zugleich, mit ihrer Vertikalstellung dazu, die lustige Bewegung des Reigens in der Horizontale zu akzentuieren und zu begleiten.

In die Bewunderung der Cantoria an ihrer heutigen Stelle als Hauptstück des Dommuseums mischt sich das Gefühl der Trauer: wie müssen erst die beiden Kanzeln Donatello's und Luca della Robbia's an ihrem Bestimmungsort in der Kathedrale selbst gewirkt haben, wenn Kerzenglanz mit den weißen Nebeln des Weihrauchs magische und mystische Stimmungen weckende Lichter und Schatten auf das Spiel und den Gesang der steinernen Engel warf, oder wenn die Mittagsonne ihre Strahlen durch die bunten Scheiben der Kuppelfenster in vielfarbigem Abglanz darauf niedersandte? Welche Gefühle muß der Gläubige empfunden haben, der bis zu den Chorschranken unter der Kuppel durch das dunkle Langhaus von S. Maria del Fiore geschritten war, und dem dann von dort oben helle Stimmen über den Türen der Sakristeien entgegenklangen von Kindern, die hohe Marmorbrüstungen verbargen, so daß es schien, als sängen die Steingebilde zur Ehre des Himmlischen?

Bei dieser Vorstellung steigt der Groll hoch gegen die menschliche Eitelkeit, die für das Hochzeitfest eines Fürsten, des Prinzen Ferdinand mit Violante Beatrice von Bayern (1688), für eine einmalige Schaustellung ewige Werte zu opfern wagte.

Und selbst wenn dieses Fest erst den letzten Anstoß zu diesem Vandalismus gegeben, wenn für die wachsenden Anforderungen der

kirchlich-musikalischen Aufführungen des XVII. Jahrhunderts die Kanzeln nicht mehr ausreichten, gab es keinen anderen Ausweg als sie niederzureißen und die Bruchstücke wie Schutt auf dem Bodenraume des Baptisteriums und sonstwie zu verwahren?

Allein, halten wir die Vision fest, suchen wir vor der dank der Tätigkeit Del Moro's und anderer Kunstfreunde neu erstandenen Kanzel das Bild der alten an ihrer einstigen Stelle wieder wachzurufen.

Leider besitzen wir keine literarische Quelle aus alter Zeit, die uns eine genügende Beschreibung liefert, kein Gemälde, keine Skizze, die sie uns bewahrt hat.

Nicht einmal über den Ort selbst, wo sie gehangen, sind die alten Überlieferungen einig. Auch der jüngste Historiograph der Cantorien (B. Marrai) löst den gordischen Knoten nicht, sondern zerhaut ihn wie Alexander, indem er Donatello's Werk über die „Sagrestia delle Messe ora dei Canonici" verlegt, wobei er auf Baldinuzzi verweist, der gerade die beiden Sakristeien als Sagrestia delle Messe und Sagrestia dei Canonici unterscheidet.

Filippo Baldinuzzi: Delle Notizie de' Professori del disegno da Cimabue. Edizione del Domenico Maria Manni. Firenze MDCCLXVIII.

„una (porta) della Sagrestia delle Messe fu fatta di Luca della Robbia e l'altra per la Sagrestia de' Canonici non si fece, ma rimane fino ad ora coll' antiche sue imposte di puro legnane."

Giorgio Vasari, auf den man immer zurückgreift, wenn man über Renaissancekunst Auskunft sucht, und der, infolge seiner Anekdotensucht nicht ganz zuverlässig, doch die sicherste Quelle scheint, schreibt (Vasari Ausgabe Milanesi Bd. II S. 401):

„Fece ancora, dentro la detta chiesa (S. Maria del Fiore, il Duomo) l'ornamento dell'organo, che è sopra la porta della sagrestia vecchia con quelle figure abbozzate, come si è detto, che a guardarle pare veramente che siano vive e muovino. Onde di costui si può dire, che tanto lavorasse con giudizio quanto con le mani; altesochè molte cose si lavorano e paiono belle nelle stanze, dove sono fatte, che poi cavate di quive e messe in un altro luogo e a un altro lume o più alto fanno varia veduta, e riescono il contrario di quello che parevano."

Darüber, welche von beiden Sakristeien auch sagrestia vecchia heißt, belehrt uns Richa.

(Giuseppe Richa: Notizie Istoriche delle Chiese Fiorentine. Firenze. MDCCLVII Bd. VI. S. 148) „Passando ora alle due Sagrestie entriamo primieramento in quella che dicasi de' Canonici o Sagrestia vecchia, nella quale appunto fu salvato dalla furia de' Congiurati il magnifico Lorenzo de' Medici."

Rechtes Relief des Untersatzes.

Über der Tür befindet sich, wie wir im folgenden sehen, die Himmelfahrt Christi (Ascensione) in Terracotta von Luca della Robbia.

Nun berichtet uns Del Migliore. (Firenze città nobilissima. Firenze MDCLXXXIV. S. 25.).

Segue la prima Sagrestia dove fu saluata la vita a Lorenzo de'Medici, Padre di Papa Leone X., nella Congiura de' Pazzi; nel Frontespicio della Porta vi si vede della terra invetriata di Luca della Robbia l'istoria dell' Ascensione, e nell' imbasimento o dossale dell' Organo, che l' è sopra, certe

figure di marmo dal medesimo scolpite, dice il Vasari mirabilmente, come anco non dubito egli attribuir lode a due Angoli di bronzo, che s'alzan sopra alla Cornice."

Dieser letzte Hinweis bezieht sich auf zwei bronzene Leuchterengel, die wir mit der Kanzel des Donatello in Beziehung bringen, indem die Frage, ob Luca's Kanzel auch Bronzeleuchter besessen hat, offen gelassen wird.

Die Stelle im Vasari, in welcher die Engel erwähnt werden, heißt übrigens: „Sopra il cornicione poi, di questi ornamenti fece Luca due figure in metallo dorato; cioè due Angoli nudi, condotti molto pulitamente, che fu tenuta cosa rara."

Gegen Del Migliore, der Robbia's Kanzel über die sagrestia vecchia legt, wendet sich Follini: (Alb. Follini: Firenze antica e moderna. Firenze. (MDCCXC) (MDCCLXXXIX) presso Pietro Allegrini. S. 226.)

„Il Palco di questo e dell' altro Organo era già di marmo essendo quello di questo Organo, sulla Sagrestia Vecchia, operà di Donatello."

In Anmerkung 324 wiederholt Follini seine Einwendungen gegen Il Migliore: Secondo Il Migliore che forse lo trasse dal Bocchi le sculture di questo Organo erano di Donatello e viciversa quelle dell'altro di Luca; ma il Vasari cui sin attantochè non trovi un migliore riscontro piacemi di seguitare, attribuisce chiaramente a Luca quelle che erano superioramente alla sua Porta di bronzo, e quella sulla Sagrestia vecchia a Donatello, etc."

Über der Bronzetür des Luca befindet sich die Auferstehung, die Sakristei darunter ist nach obigem die Sagrestia Nuova, wenn die andere mit der Himmelfahrtlünette die Sagrestia vecchia genannt wird.

Stimmen demnach diese Unterscheidungsmerkmale, so sind Il Migliore und Bocchi gegenüber Vasari und Follini im Recht; denn die Urkunde, in der Donatello durch Neri di Gino de' Capponi am 10. Juli 1433 der Auftrag gegeben wird, lautet: „ad faciendum novum pergamum de marmore in secunda sagrestia seu super porta secunde nove sagrestie in loco designato cum illis storiis e cum illis pactis modis et pro eo pretio et tempore prout eidem videbitur et placebit, non tamen pro majori pretio pergami locati Luce Simonis della Robbia .... (Libro dei Deliberazioni a. c. C C II A.)

Donatello's Kanzel befand sich also über der Tür der Neuen Sakristei, über der Lünette mit der Auferstehung Christi und über der Bronzetür von Luca della Robbia.

Wegen dieser Bronzetür scheinbar haben die alten Autoren die Kantoria Luca's an die neue Sakristei setzen wollen; doch ist der Grund hinfällig, da die Türen erstens drei Jahre nach dem Auftrag der Kanzeln

und zweitens für beide Sakristeien an Donatello vergeben waren (im Jahre 1436) und Luca erst später den Auftrag übernahm, den Donatello nicht ausführte.

„Nel libro dei Deliberazioni dell' Opera dell' Duomo segn. B. 1436. si legge: Die 21 Mensis Februariis: praefati Operarii commiserunt Nicolao Joannotii de Biliottis e Salito Jacobi di Risalitis, duobus ex eorum officio locandi Donato Nicolai Betti Bardi Civi Fiorent. magistro intagli faciendi duas portas de Bronzo duabus novis Sagrestiis Cattedr. Eccles. Florent. pro pretio in totum flor. 1900 pro eo tempore cum illis storiis prout eis videbitur onoralibus."

Die beiden Kanzeln müssen sehr wenig Licht gehabt haben, daß solche Verwechselungen überhaupt möglich waren, für uns ist die Feststellung, daß Donato's Werk über der Sagrestia Nuova angebracht war, deshalb von so großem Interesse, weil dann die Bronzeengel, die Vasari über der neuen Sakristei als Leuchterhalter gesehen hat, zur Kanzel Donatello's gehört haben, und weil sich dann auch der Zweck und der Grund, weshalb dieser Künstler die Holzputten der neuen Sakristei entworfen, feststellen läßt. Wir lesen nämlich bei Vasari:

„Nella Sagrestia Nuova pur di quella chiesa (Duomo) fece (Donatollo) il disegno di quei fanciulli che tengono i festoni che girano intorno al fregio."

Interessenloses Betrachten, jene Voraussetzung für den ästhetischen Genuß nach Kant, heißt nichts anderes als den Gegenstand des Genießens in Beziehung setzen.

Wenn ich mir einen Menschen oder ein Ding ansehe, so ist das Objekt selbst der Gegenstand augenblicklichen Interesses, und ich kann es als Teil der Natur oder sonstwie in meine Erfahrung und Erkenntnis einordnen. Sobald ich es jedoch interesselos anschaue, tritt es als Farbe in Zusammenhang mit seiner Umgebung, oder es fügt sich statisch der Architektur ein. Tausend Zufälligkeiten, die das Leben bietet, werden fortgelassen, und das Objekt wird gleichsam aus seiner eigenen Natur herausgehoben, indem es sich der Natur des größeren Zusammenhanges, der Harmonie eines größeren Ganzen, willig fügt.

In dem Kreuzungsviereck des Domes, unter der Kuppel angebracht, ordnet sich die Kanzel dem Rhythmus dieser Architektur unter, die in jedem ihrer Glieder ein Streben nach oben andeutet. Wie ein Gebälkstück, Teil des Zusammenhanges, gleicht die Kantoria selbst einem Palaste von Palladios Hand, wo die Vertikale in der die Stockwerke durchschneidenden Säulenordnung ihren Ausdruck findet.

Antikes Reliefstück. Museo Archeologico — Mailand.

So wirkt sie wie ein Vorbote der Hochrenaissancepaläste, die mit Albertis noch schwachbetonten, durchgehenden Pfeilern ihren Anfang genommen, und wir begreifen die Betonung der Vertikallinie bei dem Freunde Brunellesco's, bei dem Lehrer Michelozzo's als ein Gegenstück gegenüber den horizontal gegliederten Fassaden dieser Meister.

Aus den Maßen können wir das Streben nach oben ablesen; bei einer Breite von zirka 5,22 m ist die Kanzel 3,48 m mit Untersatz hoch, und von dieser Höhe kommt 1,08 m allein auf die Säulen.

Der Untersatz mit den fünf Konsolen ist 0,92 m hoch, das Kyma und den Abschlußstreifen mit den Engelsköpfchen nicht mitgerechnet. Die Konsolen selbst sind 0,28 m breit und zeigen in ihrer Teilung gleichsam drei vertikale Streifen, die aus zwei Eierstäben, umgeben von zwei Reihen Lorbeerblätter, gebildet werden.

Die Seitenwangen der Konsolen sind mit einem Flachornament auf Mosaikgrund, erinnernd an die Geländerfüllung des Altars der Sakristei zu St. Lorenzo, geschmückt, welches in ein Quadrat 0,65 m × 0,65 eingeordnet ist, und endigen in reichdetaillierten Voluten, die sich um Blüten winden.

Die Abschlußvoluten unten lehnen sich auf ein Akanthusblatt, das wenig geteilt ist und nur in der Rippenform an den alten Akanthus erinnert.

Zwischen den Konsolen ist Raum für vier Quadrate, umgeben von einem Blattrahmen in Kymaform (0,925 m × 0,925). Die beiden äußeren zieren Reliefs, deren weiße Flächen auf dem Goldgrund im Umriß wie ein Ornament behandelt sind. Die mittleren zwei Quadrate umschließen einen umrahmten Kreis von 0,61 m Durchmesser, der in seiner Einfassung je einen vergoldeten Bronzekopf trug. Die Köpfe sollten, im Zusammenhang mit dem literarischen Inhalt der Kanzel, Propheten darstellen, deren Mission durch das nach oben blickende Auge kenntlich gemacht war. Diese Köpfe, die der heutigen Rekonstruktion fehlen, waren nach einer Urkunde sicher vorhanden.

1439 Octobre 12.

Deliberaverunt quod comprestetur Donato Nicolai Betti Bardi intagliatori, libras CCC bronzi per quadam texta quae debet fieri in pergamo per eum facto ex parte posteriori in quadam bucha sive foramine subtus dictum perghamum, prout est una alia texta. (Arch. dell' Opera del Duomo. Deliberazione 1436—1442 c. 90 r.) Catalogo del Museo dell' Opera del Duomo.

Wir besitzen die verloren geglaubten in zwei Bronzeköpfen des Bargello. Die beiden Köpfe, deren gewaltsame Zerstörung beim Abriß

der Kanzel wir an den Bruchstellen der Hälse erkennen, sind nach der Art der Ausführung zu verschiedenen Zeiten entstanden, wie auch die Urkunde angibt, aber gleich groß und zu gleichem Werke gehörend. Sie sind Kopien nach Meeresgöttern römischer Sarkophage, was sehr gut zu der Arbeitsweise Donatello's paßt, stammen nach dem nicht glücklich gelungenen Guß und nach der Bronzelegierung aus der ersten Hälfte des Quattrocento. Gegen die Annahme, diese Köpfe seien antik, spricht allzu deutlich neben dem Bronzeton die Behandlung der Augen, die in römischer und hellenistischer Zeit sicher in einem anderen Stoffe eingesetzt oder glatte Flächen wären, nicht aber durch ziselierte Kreise Iris und Pupillen andeuteten.

An dem Fehlen der oberen Kalotte der Schädel und an den langgestreckten, nach oben gebogenen Hälsen ist erkennbar, daß die Köpfe für einen tieferstehenden Beschauer berechnet waren. An der Kanzel ist das Fehlen der oberen Schädelhälften auch durch die Zapfen motiviert, die aus dem Zierrat des Bodenschmuckes des Vorbaues hinunterragen. Die gespannten Muskeln am Hals und Nackenansatz, der allerdings nur bei dem linken zu sehen ist, lassen es wahrscheinlich erscheinen, daß diese Köpfe wie die kleinen Köpfchen in den Rundungen der ersten Ghibertitür am Baptisterium gesessen haben. Ich habe zum Vergleich einen solchen Kopf in Gips auf der Photographie mit dargestellt. Zumal auch das Verhältnis von Kopflänge (bis zum Bartende gemessen) zum Rund mit dem der Ghibertiköpfe übereinstimmt 2 : 3, ist anzunehmen: diese Köpfe sind die gesuchten und gehören zur Donatello-Kanzel. Daß diese Köpfe als Rundplastik, nicht als Reliefs behandelt sind, ist durch den Schatten des Vorbaus gerechtfertigt, der alle Formen, selbst vergoldeter Hochreliefs aus Metall unterdrückt und unkenntlich gemacht hätte.

Über dem Untersatz folgt ein Streifen mit eingegrabenen Muschelornamenten, der nur teilweis alt ist, größtenteils erneuert.

Der eigenartige Schmuck des folgenden Architekturgliedes, die Köpfe mit bunter Schmelzverzierung, ist in seiner Form, die schwach geschweift zu stützen und zu heben scheint, als Untersatz für den Engelreigen sehr glücklich gewählt und nur ganz wenig ergänzt.

Da die Säulchen 1,08 m hoch sind und die Reliefs mit angedeutetem Erdreich nur 0,94 m, so muß ein Abschluß oberhalb des Reigens, der vor der Rekonstruktion verloren war, notwendig ergänzt werden. Del Moro hatte in seinem ersten, nicht ausgeführten Entwurf eine reich ornamentierte Leiste gewählt, die der gesamten, fast zu prächtigen Ornamentik des Ganzen entsprach. Die heutige, bloß mit Goldmosaik geschmückte Hohlkehle, die gleichsam wie der sich wölbende Himmelsraum wirkt, ist sehr glücklich, wenn auch nicht in der Art Donatello's.

Solche mosaikgeschmückte Hohlkehlen als Überleitung zum Abschlußgesims sind in der Architektur der frühchristlichen Zeit nicht selten, man vergleiche die alte Front von St. Maria Trastevere zu Rom.

Von dem obersten Abschluß der Kanzel ist nur ein ganz kleines Bruchstück aus dem alten Werk erhalten, ein Stück von 0,38 m Höhe und 0,42 m Breite, über dem vorletzten Säulenpaar rechts, mit einer Vase und zwei halben Akanthusblättern.

Dieser oberste Streifen ist das unglücklichste Stück der Rekonstruktion, eintönig in der ständigen Wiederholung des gleichen Motives und viel zu arm an Schmuck, wenn man den Abschluß der Marmorkanzel in S. Lorenzo-Florenz und die Ornamentik des ganzen Werkes vergleicht. Wir werden ihn uns, auch wieder in Anlehnung an die literarische Bedeutung der Vasen als Hinweis auf das irdische Dasein, noch mit Muscheln gefüllt denken, die auf die Wanderschaft zum ewigen Leben hinweisen. Die Anordnung ist ungefähr so zu ergänzen, daß die Vase über die Säule zu stehen kommt, so daß in die Mitte zwischen die Säulchen, wo man jetzt die Vase sieht, — nach den Maßen ist dies möglich — ein Akanthusblatt fällt, dann folgt über den Säulen je eine Vase und das Ganze umrahmt von zwei Akanthusblättern. In den freien Teil, der auf diese Weise in der Mitte der breiten Zwischenstücke bleibt, kommt dann die Muschel als Zierat. An den Ecken werden die Vasen geknickt, so daß die halbe Ansicht der Vorderfläche, die andere Hälfte der Seitenwange zukommt, eine Lösung ganz im Sinne der Frührenaissance, die in der Pazzikapelle bei S. Croce selbst Pfeiler an den Ecken umbiegt. Auf dem oberen Rand saßen Bronzeleuchter, allerdings nicht so, wie sie unsere Photographie zeigt, wo sie nur im richtigen Größenverhältnis hingesetzt sind, sondern sie standen wahrscheinlich im Zusammenhange mit einem Bronzepult für den Dirigenten, dessen Partitur die Kerzen beleuchten sollten. Der Engel, der nach links sieht, ist 0,64 m hoch, der andere 0,58 m; nach einer liebenswürdigen Mitteilung von Herrn Raymond Koechlin-Paris.

Der Zugang zu dieser Kanzel war natürlich durch die Sakristei. Demgemäß möchte ich die Holzengel mit den Guirlanden in der neuen Sakristei, als Geländerschmuck ansprechen für den Zugang zur Kantoria.

So sind alle jene Teile Bronzeleuchter, Bronzeköpfe und die Schnitzereien in der Sakristei, die schon an und für sich eine feine Note dem Raume geben, in einen großen Zusammenhang gebracht, wo sie im Zusammenspiel neue Bedeutung gewinnen und gleichsam selbst verstärkt ertönen.

Linkes Relief des Untersatzes.

„Die ganze Natur gehört dem Dichter an, nun aber wird jede geniale Kunstschöpfung auch ein Teil der Natur, und mithin kann der spätere Dichter sie so gut benutzen wie jede andere Naturerscheinung.“ (18. Nov. 1824 Gespräch mit v. Müller.)

Diese Worte Goethes sind dem Folgenden vorangestellt, damit das Ergebnis der Untersuchung nicht als ein Aburteilen des Meisters betrachtet werde.

Das, was die Augen lehren, findet seinen Ausdruck, und was wie ein Vorwurf klingt, rührt nicht an die Größe der Erscheinung eines Donatello.

Während man gewöhnlich in der Kunst der Renaissance eine Wiedergeburt der Antike erblickt und bewundernd feststellt, wenn antike Motive auftauchen, erscheint mir der Augenblick, wo die Kunst des Altertums in das Leben der italienischen Welt eintritt, als eine Krisis, die eine Abweichung von der ursprünglichen Bahn bedeutet, einen Niedergang. Die Wiedergeburt der Kunst ist dahin; denn wiedergeboren werden, heißt in neuen Formen ins Leben treten, nach dem Einbruch der Antike wird nur die alte Form neu belebt.

Nicht die Schaffensart der goldenen Zeit griechischer Kunst wird aufgenommen, jener Geist, der dann eine Idee als ausgeschöpft empfindet, wenn sie den einfachsten und darum ewigen Ausdruck gefunden, jener Blick, der alle Naturerscheinung aus den irdischen Zusammenhängen gelöst als einheitliches Gebilde erfaßt, und darum das Kunstwerk nicht zum bloßen Abguß der Natur erniedrigt, sondern die Epoche antiker Kunst wirkt auf die Meister der Renaissance, die nicht in der schlichten Gebärde Großes zu offenbaren vermag, die vielmehr der Pathetik des Rhetors bedarf, und darum wie ein Redner starke aber vorübergehende Wirkung auslöst.

Nicht Polyklet, nicht Praxiteles, der selbst auch schon die Wirkung auf andere mehr als den Ausdruck einer eigenen erlebten Formenwelt anstrebte, sind die Anreger der italienischen Künstler. Hellenistische und römische Werke erzählten von dem Leben und Fühlen der Vergangenheit, wie Vergil, der schwache Abglanz eines Homer, das bewunderte Vorbild aller Renaissancedichtung gewesen ist. Die meisten Werke der griechischen Blütezeit, die man in Rom zeigt, sind erst in unseren Tagen ans Licht gekommen, und die umfangreiche Antikensammlung der Uffizien weist nur ein einziges Bruchstück griechischer Kunst auf, ein Relief mit zwei Pferden. Wer an eine Entwicklung in der Kunst glaubt, kann auch hierin den Antrieb zu einer Bewegung nach vorwärts erblicken und den glücklichen Eingriff der Gewalt, die wir Zufall nennen, bewundern.

Die Prinzipien eines Polyklet sind in der Kunst des Trecento ganz enthalten, nur die Ansichten, die ihren Ausdruck finden, sind andere. An der Plastik allein ist dieses noch zu beweisen, aber wenn uns Gemälde von Zeuxis erhalten wären, so müßte ein empfindsames Auge in ihnen wie in dem Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa die innere Verwandtschaft leicht entdecken.

Die Bildhauerkunst der Alten hat uns in ihren Gebilden Denkmale für die Ewigkeit errichtet, weil jeder Meister in seiner Schöpfung die eigene Auffassung davon gab, was er unter καλοκαγαθία verstand. Sie wußten genau, daß der nackte Mensch nicht wie ein Bildwerk im Raum stehe. Wie anders umspielt das Licht lebendes Fleisch, wie anders wirken die Farben der Umgebung auf die Belichtung der Haut ein, als Licht und Raum auf ein Steinwerk. Darum nahmen die Meister, wenn sie Menschen gestalten wollten, wohl menschliche Formen zum Vorbild, aber die Oberfläche, die Trägerin des Lichtes und des Ausdrucks, wurde ihren Zwecken entsprechend nach den Gesetzen der Kunst, nicht in Anlehnung an die Natur behandelt. Jede kleinste Fläche mußte in Beziehung auf die angrenzende, im Hinblick auf die Gesamterscheinung behandelt werden; denn so sie zuviel Licht empfängt oder widerstrahlt, drängt sie zugleich die anliegenden, angrenzenden Flächen zurück, und der Eindruck wird anders, als beabsichtigt war. Darum legt der Künstler manche Ebene zurück, die im Naturvorbild vorn steht, um des Lichtes willen, das sie zu stark betonen würde, und umgekehrt.

Darum kann auch ein Marmorwerk nicht den Abguß in Gips oder Bronze vertragen, weil jedes Material sich veschieden zum Licht verhält und somit im Licht Form und Ausdruck verändert. Während Marmor die Beleuchtung auffängt und tragend hält, saugt sie Gips ein, strahlt sie Bronze wieder. Das ist auch der wichtigste Grund, weshalb jedes Werk nur für einen Standpunkt komponiert sein kann und, wenn man orthodox die Regel handhabt, für eine Art des Lichteinfalls in bestimmtem Raume.

Man hat jetzt nachgewiesen, daß die Gesichtshälften aller guten Antiken absichtlich ungleich sind, um einheitliche und höchste Wirkung für die Betrachtung von einem Punkte aus zu bieten. Diese Erkenntnis wird bei mancher Wiederherstellung gute Dienste leisten. Diese Erkenntnis war der ererbte oder erworbene Besitz der Meister gotischer Kunst. Schon die feste Aufstellung ihrer Werke an Portalen und Strebepfeilern zwang die Bildner, für einen Ort zu gestalten und die Erscheinung den gegebenen Bedingungen anzupassen. So mußten sie mit der Beleuchtung in gleicher Weise wie die antiken Meister rechnen; nur das, was die belichteten Steinflächen verkünden sollten, hatte sich verändert. Der Grieche wollte den schönen Menschen schaffen, das Abbild der Bürgertugend; der Meister der Gotik die reine Magd, die nicht von dieser Welt ist, Heilige, die den Blick nach Innen richten, die den Körper verachten als das niedere Gefäß der himmlischen Seele. Aber beide Zeiten wollten Großes ausdrücken, ein Ideal offenbaren, und darum mußten sie auch die Erscheinung groß geben, in einfachen Flächen, die

das Licht sammeln, nicht spielerisch verteilen. Man wußte die Gesamtwirkung des Steines so zu erfassen, daß jede Gebärde an sich still und lautlos war und nur im Zusammenklang ertönte. Der geringste Aufwand an Kraft, das Heben eines Fingers, das Senken der Brauen mußte zur Vermittlung einer Stimmung genügen.

Die hellenistische und römische Kunst suchte Bewegung. Sie zerlegt jede Fläche in kleine Teile, löst die Glieder vom Körper und verrät im Mienenspiel heftige Gefühle. Körperliche Leiden werden ausgedrückt, und der weit überschätzte Laokoon ist ein Meisterwerk solcher Art. Es ist auch bezeichnend für diese Zeit, daß die Künstler nicht auf eigenem Gebiet alle ihre Empfindungen zu sagen vermochten; wir hören von ihnen, daß sie Dichter oder Sänger gewesen sind. So wissen wir von Antigonos von Karystos, dem Meister der Venus von Melos, daß er lyrische Gedichte verfaßt habe. Von den großen Künstlern der Gotik kennen wir nicht einmal die Namen, nur in ihrem Werk ist das Beste ihres Wesens für alle Zeit verkörpert.

Durch die Zersplitterung der Licht und Schatten tragenden Flächen der spätgriechischen Plastik in kleinste Teile erhalten die Figuren eine Lebendigkeit, die an wirkliches Leben erinnert. Während die Meister der Gotik erhöhtes, verklärtes Dasein ausdrückten, suchten die Renaissancemenschen Wirklichkeit. Filarete verlangt „Die Malerei sei die Natur selbst“, und die vorbildlich angeführte Erzählung, daß Vögel an den gemalten Früchten verschiedener Künstler des Altertums gepickt hätten, zeigt, wie diese Zeit gleich den Vögeln, nicht künstlerisch, Kunst beurteilte.

Menschen mit starkem, eigenem Erleben übernehmen aus Büchern und anderen Werken allein das ihrem Wesen Verwandte, und so kann man wirklich von einem der Entwicklung günstigen Zufall sprechen, daß gerade damals aus der Erde antike Plastiken ans Licht kamen, die in vollendeter Lösung das zeigten, was die Künstler ersehnten. Doch der Begriff der Entwicklung, der der endlichen Reihe menschlicher Zeitanschauung entnommen ist, gehört nicht ins Reich der Kunst mit ihren ewigen Werten und Gesetzen.

Alle Großen der Kunst haben die gleiche Stellung zum Ideal und die gleiche Achtung der Natur gegenüber; denn ihr Schaffen ist ein Gestalten nach einer sie beherrschenden Vorstellung. Sie mögen wie Leonardo Naturalismus anstreben oder wie Simone Martini eigene Menschen bilden, zwischen die erkannte Welt und das Werk stellt sich des Künstlers Seele, sie läutert alles Geschaute, so gehen wie Meer und ferner Horizont Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit ineinander über. Es ist darum unangebrachte Klügelei und Auslegung in der altklugen Art von Spätlingen,

Antikes Relief im bischöfl. Museum — Ravenna.

wenn wir Mangel an anatomischen Kenntnissen, Unkenntnis der Perspektive den Gotikern vorwerfen. Vielleicht war diese Form ihre Absicht, vielleicht hatten sie so allein die Möglichkeit, ihre Gedanken auszusprechen; denn auch die japanische Kunst hat eine eigene, uns fremde Perspektive, dürfen wir sie falsch nennen? Anstatt diese Ansätze auszubauen, suchten die Renaissancemeister etwas Neues. Mag sein, daß sie erkannt hatten, man könne nicht Größeres größer sagen als die Lorenzetti, nur anderes in anderer Art.

Sie fanden an den römischen Antiken, was sie wünschten, und da alles Antike den Geruch von etwas Vollendetem, Verehrungswürdigem für sie besaß, übernahmen sie es, so wie es ihnen gefiel.

Wie man antike Säulen hineinbaute in die neueren Kirchen, so entlehnte man einfach Figuren aus Werken des Altertums und stellte sie kopiert hinein in Kompositionen, aus denen sie uns meistens wie aus einer anderen Welt anschauen und so ihren fremden Ursprung verraten.

Man kann das Gute in Natur und Kunst übernehmen, wo man es findet, nur muß es auch innerlich mitgefühlt sein. Übernahme eines Bewegungsmotives aus äußerlichen Gründen, das Kopieren ganzer Figuren — hierin zeigt sich die unerbittliche Strenge der Kunst — rächt sich am

Künstler und am Kunstwerk, weil alles Übernommene hinter dem Original zurückbleiben muß; denn Kunst erstrebt nicht Wirkung auf andere, das ist eine sekundäre Folge. Bildende Kunst ist der Ausdruck einer innerlichen Vorstellung, die durch Erkenntnis und Wahrnehmung im Künstler ausgelöst wird. Wie der Denker seine Gedanken, die zugleich sein Ideal sind, nur in Gestalt sprachlich geformter Ideen auszudücken vermag, so ringt jeder künstlerische Gedanke, der in Form einer Vorstellung im Künstler wirkt und alle äußere Erscheinung ihm widerspiegelt, nach Ausdruck im Bildwerk. Und es ist ein seltsames Ereignis, daß immer der einfachste Gedanke für die Beurteiler am ungeheuerlichsten erscheint.

Wie der Denker und Dichter sein Ideal besitzt, das nur mit den Sohlen die Welt berührt, wo die Notwendigkeit gebietet, sonst aber eine freie Herrscherin alle Ketten der Zusammenhänge sprengt, so kann sich der bildende Künstler nach einer selbstgeschaffenen Regel eine Welt der Vorstellung gründen, die darum Realität besitzt, weil in ihr stets die gleiche Regel Gesetz geworden ist. Es stimmt diese Ansicht auch mit der kritischen Philosophie überein. Realität ist eine „bloß subjektive" Größe.

Darum müssen wir, wenn wir ein Kunstwerk betrachten, sein eigenes Gesetz suchen und diesem Gesetz folgen, um es zu verstehen, zu beurteilen. Hat der Künstler aber selber an irgend einer Stelle sein eigenes Gesetz durchbrochen, in einen Raum mit selbstgeschaffener Perspektive Menschen gestellt, die mit festen Füßen in diesem Raum zu stehen versuchen, so ist das Werk und der Künstler gerichtet. Dieser Mißgriff wird daher oft eintreten, wenn ein Bildhauer in die Gestalten seiner Vorstellungswelt fremde hineinsetzt, weil sie ihm gefallen oder seinem Streben verwandt sind.

Je eigenartiger das Erschauen eines Künstlers, umso schärfer ist die Dissonanz beim Zurückgreifen auf Werke anderer. Bei allen Renaissancekünstlern finden wir der Antike gegenüber eine so heilige Verehrung, daß ihnen die Übernahme ganzer Figuren wie eine Weihe ihrer Arbeiten erscheint. Es ist von Donatello behauptet worden, er habe den Geist der Antike so erfaßt, daß seine Gestalten wohl wirken wie entnommen, aber eigener Anschauung entsprossen sind. Wegen zu starker Anlehnung an das Altertum möchte daher ein Gelehrter die Erotenreliefs der Bronzekanzeln zu S. Lorenzo dem Meister absprechen. Ist es denn eine Herabsetzung des Künstlers, wenn man feststellt, daß auch er die Verehrung für die Werke anderer so weit getrieben, und daß er seinen Gefühlen in solcher Art Ausdruck gegeben hat?

Den Menschen der Renaissance, die selbst überreich waren, galt das Benutzen von fremden Gedanken nicht für so verwerflich wie in unseren

Aschenurne des Lucius Lucilius Felix — Rom Capitolinisches Museum.

Tagen, sie waren Metaphysiker und wußten, daß jeder Gedanke ewig und von ewigem Wert, Eigentum aller, sei, und daß es für die Menschheit auf den Gedanken selbst ankomme, nicht darauf, wer ihn ausgesprochen habe.

„Ihr folgt mir und kümmert Euch nicht um Sokrates, sondern um die Wahrheit!“ läßt Plato den sterbenden Sokrates im Phaidon sagen.

Ich glaube, daß es gerade bezeichnend für bedeutende Künstler ist, sich in Werke anderer zu verlieben, und somit, wenn niemand darin etwas Verwerfliches sieht, einfach zu entlehnen, was gefällt.

Bei Donatello finden wir diese Auffassung von frühester Schaffenszeit an, bloß daß er bei Werken gotischer Künstler das Motiv umgestaltet, was er bei der Antike, vielleicht aus Achtung, nicht immer unternimmt.

Weil er bis in den Anfang der dreißiger Jahre des Quattrocento ganz Gotiker war, konnte er bei Entlehnung aus Werken, an denen er seine eigentliche Schulung genossen, leicht mit wenigen Strichen die Umbildung in seine eigene verwandte Art vornehmen.

Der Reiter auf dem Relief unterhalb des heiligen Georg, erinnert an Andrea Pisanos Reiterrelief am Campanile, die Opferung Isaaks am Campanile an die Opferungsgruppe frühchristlicher Sarkophage (Lateran). Auch die Nische an Orsanmichele, in der die Thomasgruppe Verrocchios steht, sein erstes Renaissancewerk, ist in den Verhältnissen und in wenigen Einzelheiten noch ganz gotisch. Die Vorbilder der spiralförmig gedrehten Säulen können wir in der Opera del Duomo sehen, und die Dreieinigkeit im Giebel dankt in dieser Form und Anordnung ihren Ursprung französischer Kunst. Das Gleiche gilt von der Dekoration der Archivolte.

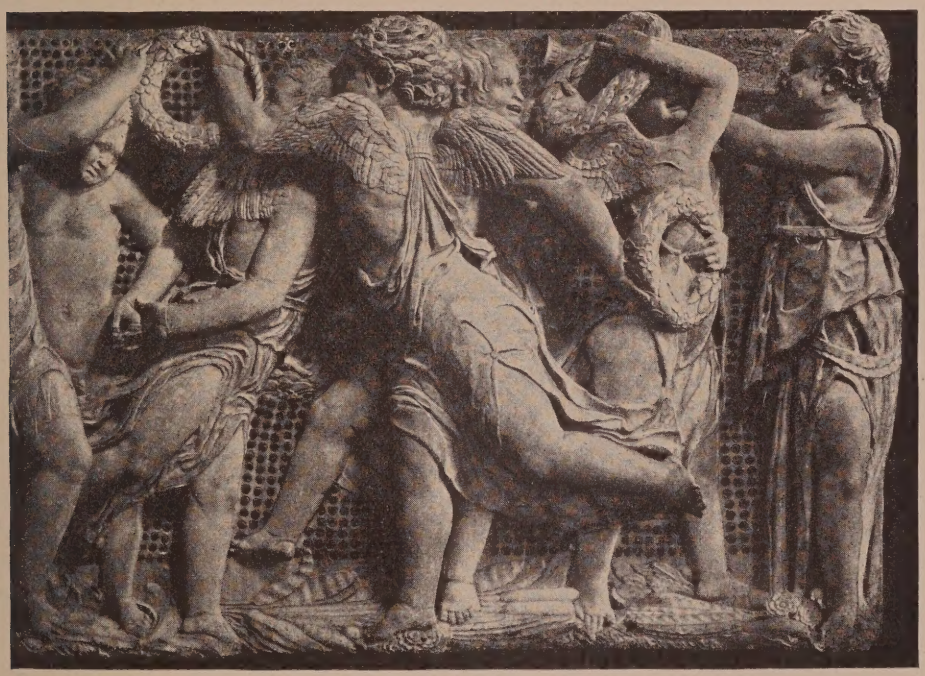
Donatello ist seiner ganzen Art nach Gotiker; sein Reichtum an Erfindung, seine Ausdrucksweise bis zum äußersten ein Motiv zu treiben wie in seiner Magdalena oder in Johannes dem Täufer entspricht der gotischen Empfindung. Sein Naturalismus bei den Campanilefiguren ist als Abgesang der sterbenden Gotik zu erklären. Auch in Deutschland sinkt selbst bei bedeutenden Meistern der Stil der ausgehenden Gotik zum Versuch, die Wirklichkeit kraß zu schildern. Donatello war so vielseitig, daß er bald Stilist bald Naturalist zu sein scheint, in der Tat durchläuft seine Kunst nur den Bildungsgang von gotischer ideenreicher Form über geläuterten Klassizismus zum überreichen Barock, aber immer mit Hinwendung zur Gotik, von der er ausgegangen ist.

Der heilige Georg, das klassische seiner Jugendwerke, hat seine Gegenbilder in den feinen Fürstenfiguren des Naumburger Domes.

Das Streben, Stimmungen und Gefühle auszudrücken, nicht die an-

genehme Erscheinung zu bieten, drängt sich immer wieder hervor, und bei einer einstigen Sichtung seiner Werke, die heute den Kollektivnamen Donatello tragen, wird man alle jene ausscheiden müssen, die nicht in diesem Sinne wirken.

Selbst die Kinderkörper sind nicht allein ihrer Lieblichkeit wegen benutzt, sie müssen entweder im harmlosen Spiel das Grausige, was geschildert werden soll, durch den Gegensatz verschärfen, wie die Putten unterhalb der Judith, oder das Frohe, was in ihrer lustigen Rundlichkeit liegt, in höchstem Maße zeigen, so der Amor-Atys im Bargello, der nach



Rechte Seite des Knabenreigens. Donatello.

dem Knopf auf seinem Wirbel wahrscheinlich eine Schale balanziert hat, daher die Bewegung seiner Arme.

Mit diesen Figuren haben wir bereits auf die Anlehnung an antike Vorbilder hingewiesen, Vorbilder, die Donatello wie die schwebenden Engel an der Basis des Orsanmichele Tabernakels an antiken Sarkophagen gefunden hat.

Aber neben der Anlehnung läuft die Entlehnung nebenher. Man kann die entlehnten Werke Schülerhänden zuschreiben, jedenfalls muß der Meister selbst die Erlaubnis gegeben haben, sie an seinen Arbeiten anzubringen.

Die Putten an der Basis des Thomastabernakels sind die ersten Figuren, die entlehnt scheinen, beweisbar ist die Entlehnung an den Reliefs des Untersatzes der Domkanzel.

Den Kinderreigen im Mittelstück haben antike Sarkophage angeregt. Wahrscheinlich sind die Motive den Erotenfriesen aus Mediceerbesitz entnommen (heute eingemauert im Hofe des Palazzo Riccardi-Medici), die später stellenweis für die Putten der Lorenzokanzeln verwendet sind.

Eine völlige Übernahme hingegen weisen die Reliefs der unblutigen Opfer auf, und die antiken Vorbilder sind glücklicherweise erhalten. Sie zeigen uns bei genauer Prüfung, daß das Original selbst einen so großen Meister wie Donatello in Schatten stellt, weil man beim Kopieren nicht mit seiner Seele arbeiten kann.

Das Muster zu dem linken Relief ist uns in einem antiken Bruchstück, vielleicht der Schmalseite eines Sarkophags, jedenfalls griechische Arbeit, in Ravenna Capella di S. Pier Crisologe (bischöfliches Museum) erhalten. Das stark verstümmelte Vorbild zum rechten Relief steht im Museo Archeologico zu Mailand und wird dort als der sogenannte Thron des Neptun bezeichnet. Die Zusammengehörigkeit dieser Stücke mit anderen, die sich früher in Venedig in S. Maria dei Miracoli befunden haben sollen, — ein Stück ist in Kupfer abgebildet auf den Titelblatt von Fantuzzi Tom V. mit der Unterschrift: Bassorelievo in marmo pario nella Chiesa di S. Maria de Miracoli die Venezia trasportato già da Ravenna — ist schon mehrfach behauptet worden. Vielleicht liegt darin, daß zwei dieser Teile von einem Meister für das gleiche Werk kopiert sind, ein Beweis für die Richtigkeit der Hypothese. Diese Reliefs sollen früher in Ravenna zusammengewesen sein, und es ist mehr als wahrscheinlich, daß der Meister sie dort gesehen und nachgezeichnet hat. Wann Donatello Ravenna besucht hat, ist nicht bekannt, andere Verbindungen mit Ravenna habe ich erst aus viel späterer Zeit auffinden können. Fantuzzi (Monumenti Ravennati Secoli di Mezzo. Venezia MDCCCIII. Tom V. S. 187) gibt uns die Urkunde eines notariellen Aktes, in dem ein Gehilfe des Meisters genannt wird, der aus Ravenna stammt.

An. 1456 Mart. 24. Q. 88. 21.

Florentiae Donatus Nicolai Bardi Sculptor aeris et Lapidum fecit suum procuratorem Franciscum Simonis de Muratoribus de Ravenna pro exigenda pecunia sibi debita pro figuris et ornamentis factis Altari S. Antonii de Padua. Jacobus de Soffronibus Not.

Sollten den Künstler mit diesem Franciscus schon Beziehungen aus früherer Zeit verknüpfen?

Die Veränderungen bei dem linken Relief gegenüber der Vorlage sind gering. Die ins Auge fallendste Umgestaltung ist die des Raumes. Während die antiken Putten mit der Blumenvase in ein Rechteck eingeordnet sind, schiebt Donatello die Gruppe im Quadrat enger aneinander. Daher wird der rechte Arm des rechten Putto gekürzt, deshalb müssen die hinauflangenden Arme des linken mehr gebogen werden. Aus demselben Grunde fallen die Flügel beider und das Gewand des rechten Knaben weg, das überschnittene linke Bein des linken Engels wird vor dem rechten Beine sichtbar und so näher an die Vase gelegt. Die Vase

Zweites Stück der rechten Seite des Reigens. Lombardi — Meister.

selbst ist einfacher, weil ja auch eine feine Musterung bei der Höhe der Kanzel und der Dunkelheit ihrer Lage nicht zur Wirkung gekommen wäre. Das Flechtmuster hat der Meister anderen Ortes an dem Sarkophag der Martelli in S. Lorenzo in Korbform benutzt, vielleicht durch dieses Vorbild beeinflußt. Alle anderen Änderungen beschränken sich auf Vereinfachungen, so die Früchte, die der erste Putto hält, und die Basis der Vase, in einsichtsvoller Beschränkung, da an der Kanzel feine Details nicht zu unterscheiden waren. Die Veränderung der Früchte in der Vase ist wahrscheinlich durch die Verstümmelung des Vorbildes oder durch die Abbreviatur in der Skizze zu erklären. Neben diesen kleinen Ver-

schiedenheiten ist das Gemeinsame so durchschlagend, daß man von einer Kopie nach der Antike wohl sprechen kann.

Von dem Vorbilde für das rechte Relief ist uns nur der linke Putto erhalten. Auch hier sind wegen der veränderten Raumform Flügel und Gewand unterdrückt.

Die Stellung der Beine und die Haltung der verstümmelten Arme ist die gleiche. Was jedoch noch stärker spricht, ist die Beobachtung, daß die Behandlung der Haare sich ganz nach dem Vorbilde richtet, nur aus den oben erwähnten Gründen vergröbert ist.

Wenn man von dieser Erfahrung geleitet das Zurückgreifen auf die Antike an weiteren Teilen der Kanzel untersuchen will, so findet man, daß der ganze Formen- und Ornamentenschatz seine Vorläufer und Muster, wenn nicht seine direkten Vorbilder, in den Werken des Altertums besitzt.

Die Vasen des obersten Randes erinnern, hier vielleicht durch die symbolische Bedeutung bedingt, an die Prothesis-Bestattungsurnen.

Das eigentümliche Ornament unterhalb des Kinderreigens findet man im Kopfschmuck auf Konsulartafeln wieder oder in manchen antiken Terrakottaornamenten (vergleiche Milani, Studi e Materiali Firenze 1899, S. 144, Nr. 2).

Die beiden Bronzeköpfe in den Rundungen des Untersatzes sind Flußgötter antiker Sarkophage, deren Originale vielleicht einst zutage treten. Die Leuchterputten des oberen Randes haben ihre Ahnen in den feinen Putten der Aschenurne des Lucius Lucilius Felix des Kapitolmuseums und sind dadurch die Geschwister der musizierenden Engel am Altar des Santo zu Padua.

An den großen Reliefs dieses Altars (man vergleiche die Flußgötter und die weibliche Gestalt an der Treppe bei der Heilung des zornigen Sohnes) ließen sich allenthalben Beziehungen zur Antike aufdecken, und wir werden immer mit Leichtigkeit diese Gestalten einer fremden Vorstellung und einer fremden Welt herausfinden.

Die Figur des Jünglings, der die Nägel am Kreuze des Schächers einschlägt (Bronzekreuzigung, Museo Nazionale-Florenz), stammt hingegen nicht aus der Antike. Zwar mutet das Motiv, Nägel anstatt mit einem Hammer mit der Keule ins Holz zu treiben, antik an, ist aber durch den Vorgang selbst bedingt. Eine geschwungene Keule erscheint uns viel grausamer, roher, somit dem Vorwurf der Kreuzigung gerechter, als ein Hammer, und das dem so ist, beweist das eigentliche Vorbild für Donatello, der Mann mit der Keule auf dem Kreuzigungsgemälde des Justus von Padua.

Hier hat Vorbild und Kopie das gleiche Motiv aus dem gleichen Grunde benutzt, die Bewegung ist von Donatello innerlich erlebt und

mit der ihm eigenen Gewalt und Größe ausgedrückt, so daß das Original gleich einem Naturvorbilde benutzt vor der künstlerischen Leistung des Genius zurücktritt.

Mit diesem mehr äußerlichen Zurückgreifen auf die Antike sind nicht alle Fäden, die Donatello mit der Kunst des Altertums verbinden, freigelegt. Die Behandlungsweise des Steines und Metalls und die eigene Regel, die jedes gute Kunstwerk offenbart, ist oft und gern benutzt worden.

Aus solchen Erwägungen ist die Ansicht abgeleitet, sein Reliefstil zeige das Einfühlen in den Geist der Antike und erinnere an die Kameentechnik. Diese Behauptung ist ein einseitiges Urteil, das nur in vollem Umfange auf die runden Reliefs des Palazzo Riccardi-Medici (Hof) zutrifft, wo in der Tat Kameen als Vorlage gedient haben.

Allein der Einwurf rollt ein schwieriges Problem auf, die Frage nach Donatellos Relieftechnik.

Hierauf ist zunächst kurz zu sagen, daß der Künstler, weil er ein Künstler war, keine einheitliche Reliefmanier angewandt hat, daß vielmehr Bronze, Ton und Marmor gemäß ihrer Verschiedenheit verschieden bearbeitet sind.

Allein, was ist überhaupt Reliefstil?

Es ist das eine der schwierigsten Fragen der Ästhetik und streift den noch ungelösten Streit über die Grenzen von Malerei und Plastik, den wir beiseite lassen.

Ein Relief ist die Darstellung von Körpern auf der Fläche in der Form, daß der Eindruck der vollen körperlichen Erscheinung, nicht Rundfigur (vergleiche Caecilien-Relief Lord Elcho-London), in dem Beschauer erweckt wird. So abstrakt die Definition auf den ersten Blick erscheint, sagt sie gar nichts anderes, als: Darstellung der Körper in der Form, wie wir für gewöhnlich die Gegenstände sehen; denn von einem Baum erblicken wir auch nur eine Seite, gleichsam eine Ebene, nur haben wir uns gewöhnt durch die Beobachtung von Licht und Schatten, beeinflußt durch Erfahrung, die Körper, die wir eigentlich als Fläche erblicken, in runde und eckige zu unterscheiden.

Unserem Sehen also kommt die Relieftechnik entgegen, und es handelt sich darum, die Regeln zu finden, wie durch Verteilung von Licht und Schatten auf den Flächen des Werkes der beabsichtigte Eindruck hervorgerufen wird. Man muß hierbei im Auge halten, daß jede Erhebung Licht, jede Vertiefung aber Schatten oder Dunkelheit bedeutet.

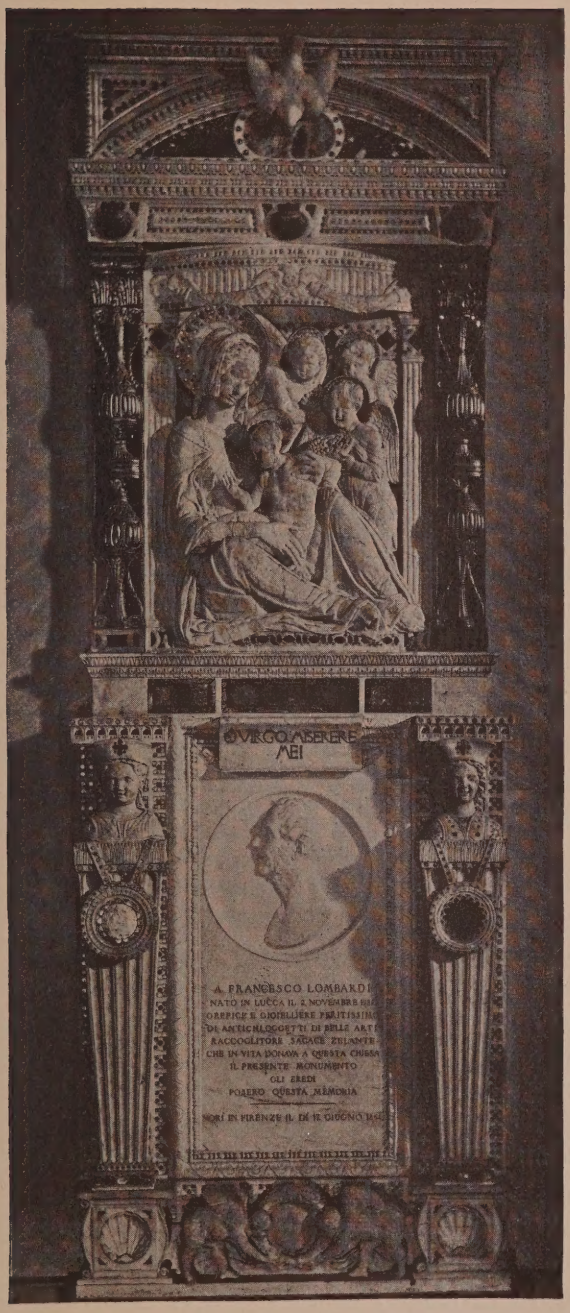
Am leichtesten geschieht dieses, wenn die Profilsilhouette für den Umriß des Gegenstandes benutzt wird. Obwohl wir selten in der Natur

ein Profil rein zu Gesicht bekommen, ist doch gerade in dieser Linie am schärfsten die Eigenart eines Gegenstandes, besonders einer menschlichen oder tierischen Figur betont. Nun können wir nicht sagen, daß der menschliche Körper als Ganzes nur eine Profillinie besitzt, er ist ein Organismus aus vielen harmonisch verbundenen Teilen, und die Profillinie im großen unterdrückt Teile, die bei der Bewegung, bei Ausdruck seelischen Erlebens, dessen Träger der Körper ist, nicht außer acht gelassen werden dürfen.

Die Kameentechnik besteht darin, möglichst viel Teile eines bewegten Körpers im Profilumriß zu bieten. Dadurch wird die Figur gleichsam in eine Ebene gedrückt, der Künstler erhält eine Anzahl belichteter Flächen im gleichen Niveau und kann, da durch die vielen Profilstellungen die Gesamterscheinung vom Auge selbständig ergänzt wird, die übrigen Teile, die nicht im Profil stehen, durch summarische Behandlung ihrer Schattenflächen soweit bringen, um den beabsichtigten Eindruck hervorzurufen.

Die Kameentechnik ist also der einfachste Reliefstil und deswegen beim Schneiden in harten Stein benutzt worden. Bei dieser Technik kann man jedoch, will man Unklarheiten vermeiden, nur eine Schicht von Figuren, d. h. das Nebeneinander im Raum zeigen und die Umgebung der Figuren nur andeutungsweise schildern; denn, wenn ich möglichst die Umrißlinie betonen will, muß ich den Körper in allen seinen Teilen ausbreiten, wie ich einem Schmetterling zum Anheften die Flügel spanne, und so würde ich das Dahinterliegende durch Verdecken und Überschneiden unklar machen. Diese Form des Reliefs ist die reine Form, sie gewährt für die Dauer den höchsten Genuß, und die schönsten Reliefs der Antike sind so gebildet. Man betrachte im Thermen-Museum-Rom die Geburt der Aphrodite oder erinnere sich an den Altar des Kephisodot. Es ist hierbei von nebensächlicher Bedeutung, ob das Relief höher oder flacher ist.

Allerdings darf die Höhe sich nicht bis zur halben Höhe einer Rundfigur erheben, oder gar, wie die Reliefs in den Wandlungen des Stils angeblich sich entwickeln, bis zur vollen Körperlichkeit eines Menschen, der mit einem kleinen Ende an der hinteren Reliefwand haftet. Während nämlich das Relief in der Erscheinung körperlich wirken soll, wird im halbhohen oder ganz hohen Relief die natürliche Körperlichkeit gegeben, wie eine halbe oder dreiviertel Rundfigur sie besitzt. Infolgedessen können diese Gebilde in der Erscheinung nicht als ganze Körper, sondern nur als Teile von Figuren wirken. Obgleich die Objekte selbst eine größere Körperlichkeit besitzen, hat die Erscheinung der Körperlichkeit für das Auge weniger Realität; denn die Realität ist subjektiv, d. h. der Künstler muß nach den Gesetzen des Sehens bilden, nicht wie



Lombardi-Grabmal. S. Croce — Florenz.

die Natur. Allerdings kann der Mißgriff, der in der Wahl hoher Reliefs liegt, durch den Künstler gemildert werden. Er kann durch die Umrahmung das Relief gleichsam in eine tiefere Fläche zurückschieben. Hierbei liegen scheinbar weniger Punkte mit gleicher Belichtung in einer Ebene, in der Tat aber empfängt eine große Anzahl von Flächen gleiches Licht, nämlich im Schatten, weil möglichst viel Schattenflächen in der Erscheinung ein Niveau bilden.

Komplizierter wird die Einordnung in den Reliefstil, wenn nicht mehr die ausdrucksvolle Profillinie vorherrscht, sondern die Enfacestellung, weil man dann den Körper nicht ausbreiten kann, was im Profil in einer Ebene geschehen mußte, und weil es deshalb schwieriger ist, eine Anzahl Flächen in gleiche Belichtung zu bringen. Verzerrungen sind daher fast unvermeidlich, sobald das Werk wechselnder Beleuchtung ausgesetzt wird. Der gewandte Plastiker wird die Wiedergabe in en face, wenn möglich, umgehen, wie selbst die guten griechischen Rundplastiken die Betrachtung in verkürzten Sichten gleichsam im ausgebreiteten Relief verlangen.

Bei einer Vorderansicht fallen zu wenig Punkte in eine Ebene, und das Relief ist oder sollte so komponiert sein, daß es sich zwischen zwei gedachte Flächen bequem einfügt, d. h. möglichst viel Punkte der Vorder- und Rückseite müssen in einer Ebene liegen. Auch diese Forderung ist bei hohen Reliefs schwer zu erfüllen.

Damit ist allerdings noch nicht alles über die Anordnung gesagt; denn, wenn auch Hinter- und Vorderfläche in richtiger Lage sind, können einzelne dazwischenliegende Teile durch zu weites Vorspringen oder Zurücktreten verzerrt erscheinen. Zur Vermeidung dieser Fehler müssen alle Teile sich der Kompositionsregel fügen, die der Begriff „Fernbild" umschreibt. Die Gesamterscheinung muß einheitlich so aufgefaßt sein, daß die Vorstellung, die das Werk erweckt, geschlossen ist, entsprechend der Vorstellung des schaffenden Künstlers beim Gestalten. Eine Schulter, die im Naturvorbild bei Profilstellung der ganzen Figur weit vorragt, kann im Relief nicht im gleichen Verhältnis zu den anderen Teilen vortreten, da die Schatten, die in der Natur Farbe und Stoff mildert, im Stein die Vorstellung einer Verrenkung hervorrufen, d. h. das einheitliche Bild stören würden. Dementsprechend wird der Künstler für jedes Material seinen eigenen Reliefstil finden, von der Beobachtung ausgehend, daß es der Zweck seiner Arbeit ist, durch Erhöhungen und Vertiefungen, durch Licht und Schatten, Formen und Ausdruck hervorzubringen.

Die Bronze mit ihren starken Reflexen kann in kleineren Flächen und diese selbst in geringer Anzahl belichtet sein, weil große glänzende oder dunkle Partien jedes Formensehen verhindern.

Buntbemalte Tonplastik wird auf weiten Flächen das Licht tragen, da Farben durch Veränderung ihres Farbenwertes bei geänderter Beleuchtung uns Niveauverschiebungen, Erhöhungen oder Vertiefungen leicht vorspiegeln.

Diese Beobachtungen benutzt der Künstler je nach der beabsichtigten Wirkung. Wenn er Lustigkeit oder Unruhe schildert, löst er das Licht in kleine, zerstreute Flächen, oder breite Licht- und Schattenmassen ruhen über einer feierlichen Stimmung.

Jedenfalls wird beim Eindruck das Material mitsprechen; allein auch die Forderung hat ihr Recht: Der Künstler sollte das Material überwinden, mit der Einschränkung, er darf es nicht vergewaltigen und anderes Material vortäuschen.

Jeder Stein ist Naturprodukt und kristallinisch, damit in architektonischem Bau gewachsen. Wenn ich ihn wie Gips oder Bronze, deren Urform eine gießbare Masse ist, in kleinste Flächen auflöse, zersprenge ich das statische Gesetz, das im Stein selbst herrscht, und der Eindruck der Unruhe kann nur durch die Aufstellung in vollem Licht,

das alle Gegensätze möglichst ausgleicht, gemildert, nicht überwunden werden.

Bei seinen Wandlungen hat der Reliefstil in der Antike und Renaissance den Weg von der Ruhe zum bewegten Spiel von Licht und Schatten und damit von klarer Formensprache zur Verschleierung der Form durchlaufen. Weshalb man diese Bahn eine Entwicklung nennt, ist unbegreiflich.

Man hat allerdings die Technik ganz beherrschen und alle Tiefe und Höhe, Neben- und Hintereinander im Raum bis in fernste Fernen auszudrücken gelernt, aber die Gesetze des Materials und des Stils vergewaltigt, so daß man nicht weiß, ob das Werk für Stein, Bronze oder farbigen Ton erdacht ist. Denn das Streben ist darauf gerichtet, nicht Werke der Kunst zu schaffen, sondern der Natur nahezukommen. Das ist auch der Grund, weshalb vom flachen Relief mit ausgesprochener Betonung der Einzelform zum Hochrelief geschritten wird, wo das zerteilte Licht die Fehler der Komposition und falsche Körperlichkeit verwischen soll.

In den obigen Erläuterungen wurde meistens von einer Reliefschicht gesprochen. Anstatt durch eine Schicht das Nebeneinander im Raume zu geben, kann auch das Hintereinander in mehreren Schichten dargestellt werden. Der Künstler wird hierbei, um den Raum klar zu schildern, jede Schicht durch eine gemeinsame, sozusagen ornamentale Umrißlinie möglichst sondern oder in anderer Form der Zusammenschließung Klarheit suchen. Ein jedes Gesetz beherrscht die Kunst nicht gewalttätig; sondern wie die Harmonie erst in ihrer Lockerung wahrhaft harmonisch, nicht langweilig wirkt, so lenkt gerade das Übergreifen einzelner Glieder aus der hinteren in eine vordere Schicht und umgekehrt das Auge, den Weg in die Tiefe nach der Absicht des Künstlers zu gehen.

Daß die Figuren der Hintergrundschichten flacher modelliert sind als die vornliegenden, ist durch die Art unseres Sehens erklärt. Auch in der Natur unterscheiden wir bei entfernten Gegenständen Licht und Eigenschatten schwerer. Der Körper fließt in seinen Umriß zusammen. Die Gegensätze von Licht und Schatten mildert aber der Reliefkünstler, indem er flacher arbeitet; denn alle Tiefe wirkt als Schatten und Dunkelheit, ihr Gegensatz die Höhe als Licht.

Donatello betont in mehreren Reliefs die Schichten der Hintergründe — man betrachte den Tanz der Salome am Taufbecken in Siena, oder auch die Wunder des heiligen Antonius am Paduaner Altar und die Stuckos der Sakristei in St. Lorenzo — durch die Einteilung der Architektur.

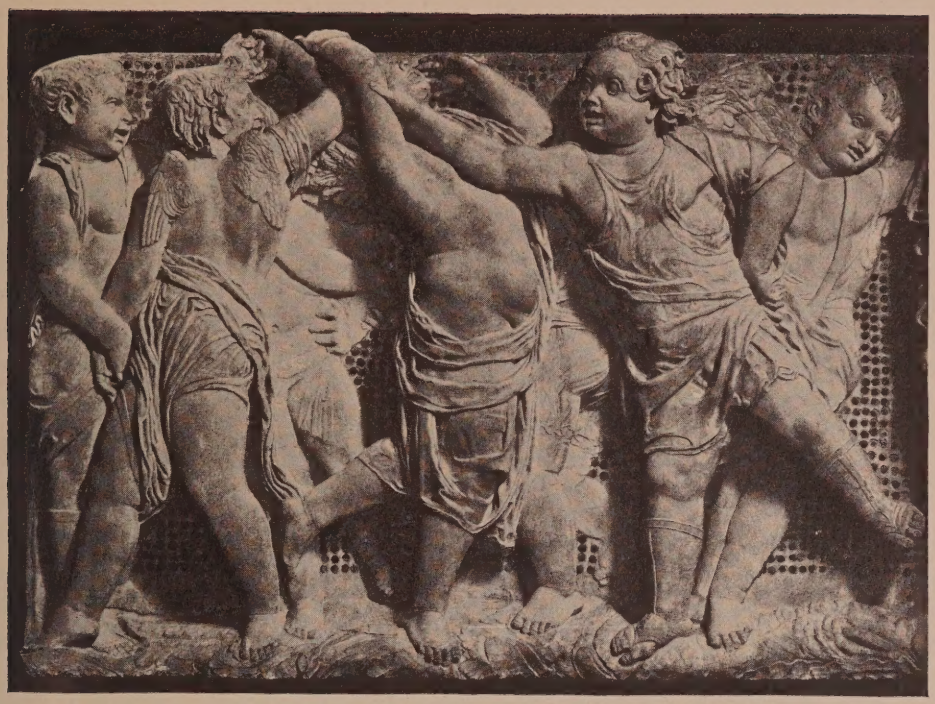
Erstes Stück der linken Seite des Reigens. Buggiano.

Ein echtes Musterbeispiel für den Reliefstil mit möglichster Benutzung der Profillinie der einzelnen Gliedmaßen und in der Gruppierung sind die Bronzetüren in St. Lorenzo, wo allerdings die Köpfe, falls sie en face stehen, aus der vordersten Reliefschicht heraustreten. Auch diese Erscheinung kann künstlerische Absicht sein, wenn der Kopf als Architekturmotiv gedacht ist wie ein Nagelknopf, somit das einzelne Relief nicht für sich spricht, sondern als Teil eines größeren Zusammenhanges sich dessen Regel unterordnen muß.

Die meisten urkundlich überlieferten Arbeiten, begonnen mit der feinen Basis unterhalb St. Georg, sind in reinem Reliefstil gearbeitet, obwohl Donatello mit Zunahme seines technischen Könnens die Überwindung von Schwierigkeiten für Kunst hält im Sinne der Anschauung der Ästhetik seiner Zeit.

Das Hochrelief bei dem Kinderreigen der Domkanzel hat seinen zwingenden Grund, und außerdem hat der Künstler durch die vorgestellten Säulen und durch den vorladenden Rahmen gemildert.

Die hoch und an dunklem Ort angebrachte Kantoria konnte mit ihrem figürlichen Schmuck nur wirken, wenn der Künstler mit Unterdrückung der Details Licht und Schatten als künstlerische Mittel benutzen



Zweites Stück der linken Seite des Reigens. Buggiano.

wollte. Deswegen mußte er zum Hochrelief greifen, wollte er Licht auffangen und die Schatten durch ein vorragendes Gebälk schaffen.

Wegen dieser feinen Komposition für den Aufstellungsort lobt Vasari das Werk, haben die Tafeln, solange sie aus dem Zusammenhange gerissen und einzeln aufgestellt waren, weniger als Robbias singende Knaben gegolten.

Flacher sind die beiden Reliefs des Sockels modelliert. Bei dem starken Schatten, den der Überbau wirft, galt es, möglichst jede weitere Dunkelheit zu unterdrücken, möglichst in großen Flächen zu arbeiten. Die Umrißlinie, die bei beiden Reliefs beinahe gleich ist, wirkt so als Ornament, und durch das Flachrelief werden die Bronzeköpfe, deren Umrahmung sie bilden, gehoben. Die Prophetenköpfe selbst treten in voller Körperlichkeit vor, wie die kleinen Köpfe an der ersten Tür Ghibertis, hier klar begründet, da das Metall bei dem tiefen Schatten, unter dem es liegt, keine Einzelform sehen ließe, wenn nicht ein weites Vorspringen einiges Licht sammelte.

Wegen dieser großen Schattenmasse sind auch die ornamentalen Gebilde des Untersatzes hoch gearbeitet, was den sonstigen Prinzipien der Ornamentik Donatellos widerspricht.

Jedes Ornament ist die Belebung einer Fläche in harmonischer und rhythmischer Weise.

Eine Steinfläche, die an sich weiß ist, wird man daher durch Dunkelheiten bereichern.

So gräbt der Meister seine Verzierungen in das Gestein, und nur die Teile, wo der Hintergrund des Zierrats dunkle Färbung durch eingelegten Goldschmelz zeigt, sind erhöht. Daß die Bewegung in den Stein hinein zum selbständigen Dekorationsmotiv werden kann, zeigt die Sängertribüne aus Marmor in S. Lorenzo von Schülerhand, wo die Nische an sich als Verzierung wirkt, da bei einer Tiefe von 7,5 Zentimeter kaum an die spätere Aufstellung von Figuren oder Reliquien gedacht sein kann.

*

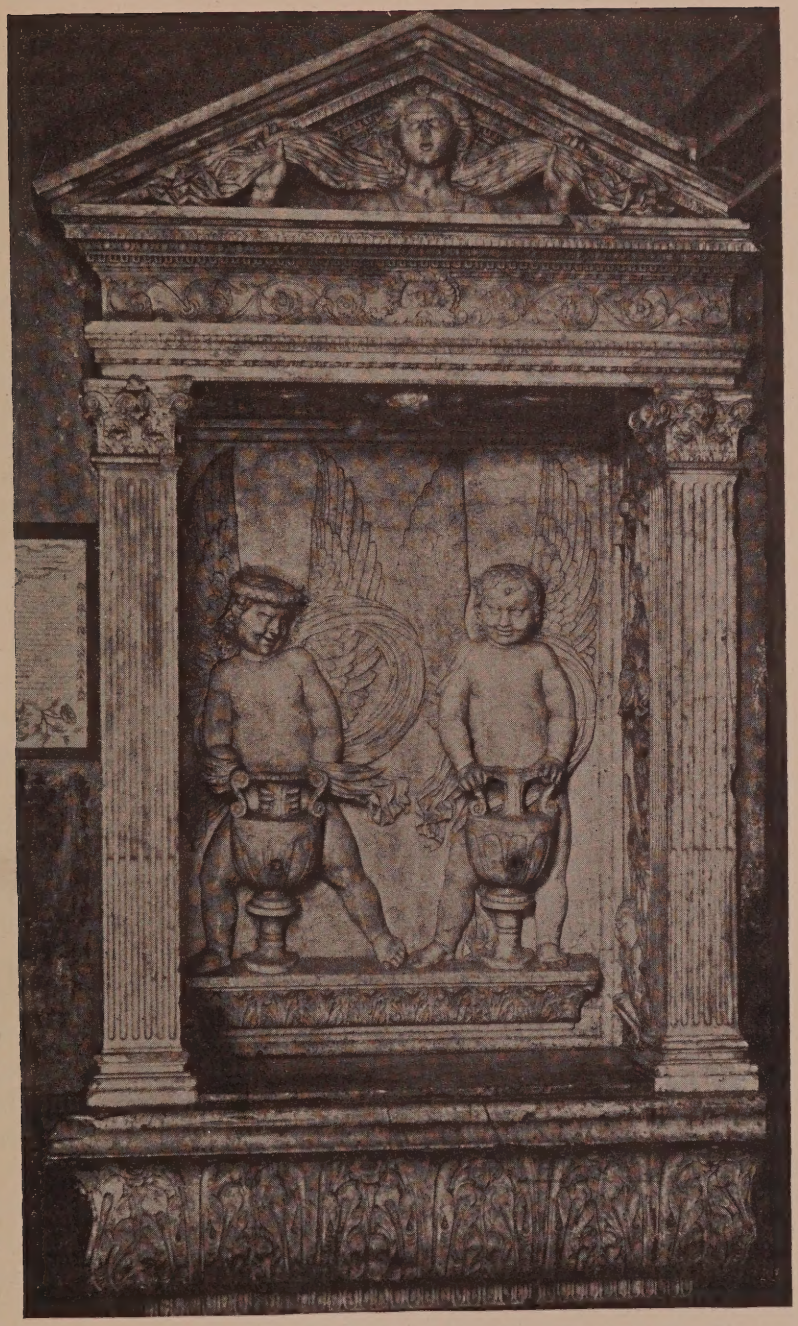
Die großen Arbeiten, die in den Jahren 1433 bis 1439, den Jahren der Vollendung der Domkanzel, aus der Werkstatt Donatellos hervorgehen — denn gleichzeitig fällt die Herstellung der Außenkanzel in Prato und wahrscheinlich die Verkündigung in S. Croce — lassen es als gewiß erscheinen, daß Gesellenhände nach seinen Angaben die Ausführung übernommen haben.

Bei dem handwerklichem Betrieb der Kunst in jenen Zeiten konnte der Künstler ruhig größere Teile seinen Gehilfen überlassen, sobald das Gesamtwerk das Zeichen der Meisterhand trug.

Wenn wir die Kantoria mit einem Blick umfassen, so scheint das Kunstwerk als Ganzes einheitlich, wir spüren, daß eine ordnende Hand gewaltet hat, ein gemeinsamer Rhythmus belebt ihre reichen Formen. Dennoch ist es bei genauer Betrachtung des figürlichen Schmuckes möglich, mehrere Künstler zu unterscheiden und, wenn auch hypothetisch, zu benennen.

Der Reigen der Stirnseite zerfällt in zwei deutlich und zwar genau in der Mitte geteilte Gruppen. Die Trennung bewirkt ein Kinderengel, der sein hochgehobenes Gewand wie einen Vorhang zwischen seinen Kreis und den rechts liegenden niederfallen läßt. Die ganze linke Seite ist von einer Hand; in die rechte teilen sich Donatello selbst und ein Geselle, dessen Namen wir nicht kennen, der sich aber anderweitig umschreiben läßt.

Der Meister hat an der rechten Ecke der Vorderseite — die Seitenwände sind mit kluger Ökonomie flüchtiger behandelt — begonnen, und obgleich auch seine Putten in Rücksicht auf den fernstehenden Beschauer großzügig bearbeitet sind, ist dennoch die Ausführung im Einzelnen sorgfältiger als die der Gesellen. Die Flügel sind so fein modelliert, ebenso



Buggiano. Sakristeibrunnen. Dom — Florenz.

die gekräuselten Bänder, die wie Gürtel die leichte Gewandung halten, daß man an ziselierte Bronze denkt.

Fünf Engel sind in dieser Art behandelt, zwei in der vorderen, drei in der hinteren Reliefschicht liegend.

Der äußerste als Abschluß der rechten Seite in links Profil gestellt, bläst die Flöte; der große Kopf, die dicken Gliederchen erinnern im Verhältnis zur Höhe und zueinander an alle Kinderkörper des Meisters.

Der zweite laufende Engel der Vorderschicht, auch links Profil gestellt, beherrscht mit seinem Umriß die Gruppe und schließt sie durch seine Bewegung zusammen, mit der er die Kränze der linksstehenden Gruppe und der Putten der hinteren Schicht faßt. Von den Gesichtern der drei hinteren Kinder ist nur der Mittelkopf deutlich erkennbar. Er zeigt eine Verkürzung, wie trotz rechts Profilstellung der Nase der Mund ganz gegeben und das linke Auge teilweis sichtbar ist, die wir immer bei Donatello finden, besonders an den Reliefs in Padua.

Er gibt hierdurch den Gesichtern eine Verzerrung, die aber als Ausdruck des Schmerzes oder der Freude stark spricht, da wir am Mund und in den Augen, die er durch diesen Kunstgriff zeigt, vor allem solche Gemütsstimmungen erkennen.

Die nächste Gruppe, die durch den hochgehaltenen Kranz des laufenden Engels getrennt und verbunden wird, zeigt ganz andere Verhältnisse der Körper.

Die Köpfe sind kleiner im Verhältnis zur Größe, die Glieder schlanker, die Figuren erscheinen gestreckter und haben kürzere Oberkörper. Die Überschneidungen lassen das Dahinterliegende weniger klar erkennen, und die Verkürzung des dritten Engels in der hinteren Schicht, dessen en face gestelltes Gesicht ein Kranz umrahmt, ist mißlungen. Auch die Behandlung der Flügel ist weniger detailliert. Die Gruppe zerfällt in drei Kinder in der vorderen Schicht, vier in der hinteren. Das zweite der vorderen nimmt die Laufbewegung des Donatelloschen Putto auf, nur schreitet es noch weiter aus und bewirkt in uns durch die gesteigerte Wiederholung desselben Motives die Vorstellung einer zunehmenden Schnelligkeit des Tanzes.

Durch das Gesicht des zweiten Engels der hinteren Schicht, das durch ein feines Oval und durch einen Zug von Niedlichkeit auffällt, der Donatellos Kindern abgeht, werden wir auf den Verfertiger gebracht. Es ist der Künstler des Lombardigrabmals in S. Croce-Florenz. Hier finden wir die gleichen Verhältnisse von Kopf zu Körper, die Schlankheit des Wuchses, die Haare, die in einzelne dreieckige Wellen geteilt sind.

Vergleichen wir dann noch die Profillinie des zweiten und dritten Engels der Vorderschicht mit der allerdings im Gegensinn gerichteten des Christuskindes am Lombardi-Denkmal, betrachten wir die scharfe Einsenkung zwischen den etwas spitzigen Wangen, zwischen der Nase und dem kleinen, wenig geöffneten Munde, so sind wir von der Identität des Künstlers überzeugt.

Der ganze Reigen der linken Seite zerfällt wieder in zwei Gruppen. Die Trennung bewirkt der mit erhobenem linken Arm ruhig stehende Putto, der dritte der Vorderschicht von dem sein Gewand hochhaltenden Kinde gerechnet. Dieser Teil zeigt, wie schon oben erwähnt, die Arbeit einer Hand. Er ist gröber modelliert, die Locken werden durch Bohrlöcher zwischen runden Marmorringeln angedeutet. Die Verhältnisse der Körper erinnern mehr an Donatellos Art, als die des Lombardimeisters, aber der Ausdruck der Gesichter ist roher, schematischer.

Die offenen Mündchen haben alle nach oben geschobene Ecken, und auch die Augen, die unter einer hochgewölbten Stirn liegen, sind schief nach innen geschlitzt. Auch die Bewegung ist ungeschickter als die des rechten Reigens. Drei Putten der vorderen Schicht stehen auf dem rechten Bein und zwei von ihnen spreizen das linke Beinchen in einer Verkürzung, die unmöglich ist und einen Krampf hervorrufen müßte.

Überhaupt sind die Verkürzungen nicht die Sache dieses Gehilfen; so erscheint der vorletzte Engel, dessen Rückensicht er bietet, hochschultrig, beinahe bucklig. Manche Figur hingegen ist so gelungen, daß man an Donatello selbst denkt, nämlich der fünfte und sechste und der den Reigen nach links abschließende Engel.

Auch hier ist der ausführende Künstler durch Vergleichung mit anderen Arbeiten festzustellen.

Die Brunnen der Domsakristeien zeigen im Figurenschmuck Putten, die in ihren Gesichtszügen, in der Augenstellung, in den Mündern mit den hinaufgezerrten Winkeln im Körperbau unverkennbare Züge der Verwandtschaft tragen.

Der Künstler ist Andrea Cavalcanti da Buggiano, geb. 1412, Brunellescos Adoptivsohn, der 1432 den Auftrag für die Brunnen übernimmt und sie gleichzeitig mit der vollendeten Kanzel abliefert (1439). Wir wissen, daß Buggiano Werkstattgenosse Donatellos gewesen ist, und die Mitarbeit an der Kanzel ist so gut wie sicher.

Unsere Zuteilung an verschiedene Hände wird durch die Ornamentik des Bodens, auf dem die Engel tanzen, bestätigt.

Die Gruppe, die wir Donatello zugeschrieben, steht auf Rohrdommeln und langgestreckten Blättern. Das Erdreich von der Hand des Lombardi-

meisters ist mit zierlich verteilten Blumen und Blättern geschmückt; gröber, nur oberflächlich bearbeitet ist der Boden unter dem Reigen Buggianos, der kein sonderlich guter Ornamentiker gewesen ist, wie die Akanthusblätter seiner Brunnen erweisen.

Es fehlt noch ein Mitarbeiter, der aber an der Pratokanzel stark beschäftigt war, für die Domkanzel weniger in Betracht kommt, Michelozzo. Ihm möchte ich die Reliefs der linken Seitenwange geben; denn weder die Gesichtszüge, noch die Verhältnisse oder die Behandlung der Pflanzen am Boden ähneln einer der vorigen Gruppen, hingegen zeigt besonders der zweite Knabe von links in seinem breiten Bau, der nach unten gezogenen Nasenspitze Ähnlichkeit mit den Kindern der Kanzel zu Prato.

Die rechte Seitenwand, wo zwei Flötenbläser zwei sich jagende Knaben umrahmen, erinnert an antike Vorbilder, zeigt aber in der Ausführung, besonders des dritten Engels von rechts und in dem Pflanzenornament, Buggianos Hand.

Schwerer als die Einteilung des Reigens an verschiedene Künstler ist die Bestimmung der Reliefs des Untersatzes. Bei ihnen haben sich die ausführenden Künstler nach den antiken Vorbildern gerichtet und so viel ihrer Eigenart aufgegeben, so daß ich allein das linke, und auch dieses vor allem der Bearbeitung der Früchte wegen, Buggiano zuschreiben möchte.

Die Zuweisung an verschiedene Meister ist natürlich immer eine fragliche Hypothese für andere, da das, was das eigene Auge als Ähnlichkeit und Verwandtschaft empfindet, einem andern verborgen bleiben kann; dennoch ist der Grad der Gewißheit von Hypothesen verschieden, und auf den Grad der Gewißheit kommt es für die Wissenschaft an, um weiterzubauen.

Der Entwicklungsgedanke, der für die Naturbetrachtung eine der fruchtbarsten Methoden geliefert hat, hat sich bei seiner methodischen Anwendung auf die Geschichtswissenschaften nicht bewährt. Während er naturwissenschaftlich nichts weiter feststellt als die notwendige ursächliche Verknüpfung des Gewordenen mit dem Vorhergegangenen, drängt sich bei seiner Beziehung auf die Geschichtsbetrachtung noch der Wertbegriff hinein. Der Anspruch, Geschichte zu werten, sie nicht nur als Ablauf eines blinden Naturvorganges hinzunehmen, ist aber für jeden einleuchtend, dem die Geschichte mehr bedeutet als Aufzählung von Geschehnissen in der Sinnenwelt, dem sie Darlegung des Reiches der Ideen unter einem vernünftigen Gesichtspunkte ist.

Es findet nämlich bei jedem Vorgang in der Welt eine Beziehung zu der Natur und zu der Freiheit statt; nicht aus der einen oder der anderen entspringt er, sondern aus beiden Quellen. Wirkung und Erfolg in der Erscheinung sind den Naturbedingungen unterworfen. In der Erfahrung unterliegt alles menschliche Tun dem Zwange der Kausalität. Wenn wir aber Geschichte betrachten, so genügt es uns nicht, festzustellen, daß etwas und wo etwas geschehen ist, sondern wir suchen Motive. Wir verlegen den Anfang der Begebenheit in den Menschen oder in die Menschen selbst, die handelten. Damit treten wir ein in das Reich der Vernunft, wo es kein Vorher und Nachher gibt, „in die beharrliche Bedingung aller willkürlichen Handlungen“ (Kant). In diesem Reiche fragen wir nach Wert und Unwert, nicht nach Ursache und Wirkung, es ist das Reich der Freiheit.

Wird also zugegeben, daß es sinnlich unbedingte Bedingungen, intelligibele Ursachen der Erscheinung als transzendentale Idee geben kann, so darf alle Kunst, alle Philosophie, die Kunst geschauter Ideen, nicht unter Kausalität der Natur, sondern allein unter der Kausalität der Freiheit, die die Himmelsleiter Zwecke — wie viele führt sie nicht zu Gott? — durchschreitet, betrachtet werden.

Denn Zeitlos und Kind der Vernunft ist die Idee, sie kann sich aus keiner ihrer Schwestern entwickeln, sie, die selbst Urmutter ist. Nur messen kann sie sich an den Geschwistern, an ihnen darf sie gewertet werden.

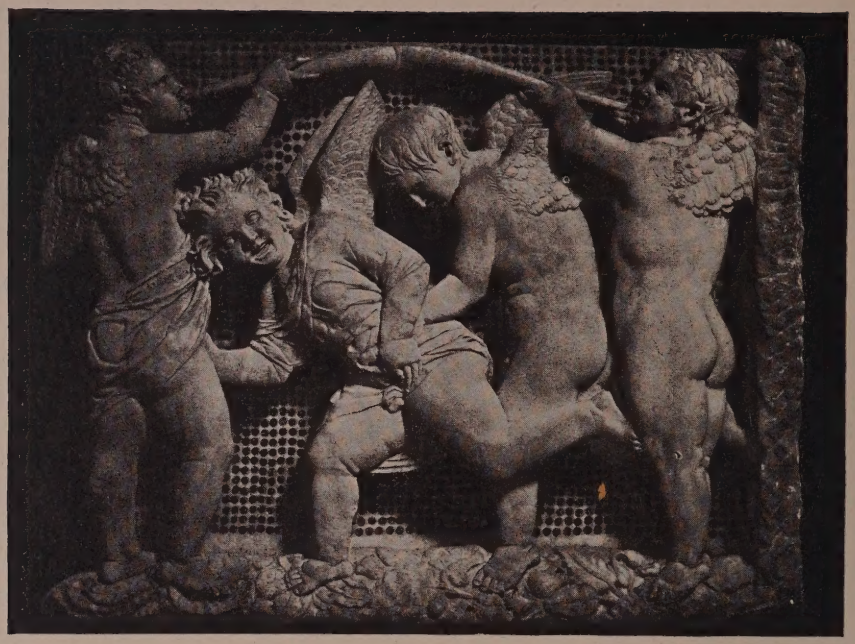
Es ist das für alle gesagt, die die Kunst der Vergangenheit gleichsam als eine Vorstufe zur Renaissancekunst betrachten, oder die die Blüte oder Nichtblüte künstlerischer Betätigung mit der Wirtschaftslage eines Volkes zusammenbringen.

Wenn der Mensch irgendwo frei ist, spontan schöpferisch, so ist er es auf dem Gebiete der Kunst oder in der Welt des Gedankens, wo das Spiegelbild der Sonne in einem Zinnteller den Zusammenhang des Weltbildes für einen Jakob Böhme hervorzaubern kann.

In dem Gesamtwerke eines Einzelnen kann man wohl von einer Entwicklung sprechen, wenn wir die Hebel kennen, die in seinen Werdegang einsetzten, nicht aber von einer Entwicklung der Kunst.

Wie kann sich Zeitloses entwickeln?

Und in der Tat, wenn auch, beeinflußt durch die Geschmacksrichtung der derzeit schaffenden Künstler, die Bewunderung für Werke wechselt, es Moden im Kunstgeschmack gibt: vor einem klaren, weite Sichten umfassenden Auge wird jede Größe zu ihrem Recht kommen, und nur die Niveauunterschiede der Riesen, die mit ihrem Scheitel in die Wolken ragen, entziehen sich der Einsicht und dem Urteil. Wer war



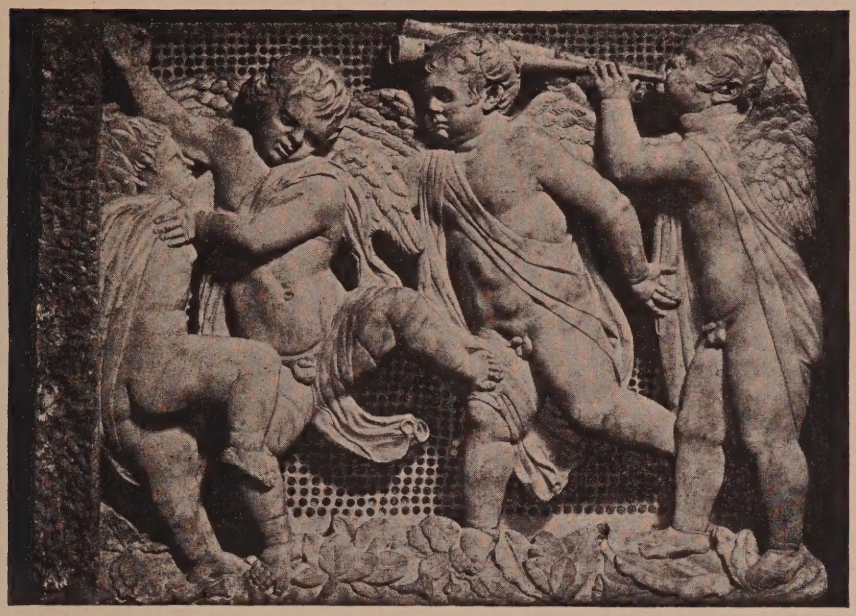
Rechte Seitenwand. Buggiano.

größer, Michelangelo oder Leonardo? Doch übt bei den ganz Großen schon ein kleines Plus nach einer Seite hin große Wirkung.

So werden vor dem Spruch der Ewigkeit Phidias, Polyklet, Giovanni Pisano, Donatello und Michelangelo vielleicht verschieden beurteilt werden, für uns sind sie die ganz Großen, und unsere Vorliebe für den einen oder den anderen richtet sich allein nach unserer Gemütsanlage. Jeder stellt eine ganz geschlossene Welt der Vorstellung vor uns, in der es schwer fällt, sich zurechtzufinden, schwerer, aber sie mit anderen zu vergleichen, wo andere Gesetze walten als auf unserer Erde.

Für jeden Künstler ist seine Welt die beste der Welten. Es ist die Sehnsucht, das All zu umfassen, die ihren Ausdruck in der Kunst sucht und findet. Diese Sehnsucht ist bei den Großen der unseren überlegen, so daß wir keine Grenzen schauen, wie sollen wir sie messen?

Darum kann in der weiteren Geschichte des Menschengeschlechts die Kunst andere ungeahnte Wege gehen, sie wird die Anschauung — das ist gewiß — der Menschheit von Raum und Zeit bereichern, sie wird aber in der Plastik nichts Größeres geben können als die Leistung eines Donatello, nur Gleichwertiges, wenn nicht Gott, der alles in sich begreift, zum Künstler wird. Das Werk eines Donatello ist eine Welt für sich. Hier hat er Wesen nach seinem Bilde, nach seiner Vorstellung



Linke Seitenwand. Michelozzo.

geschaffen. Wohl kann jemand andere Vorstellungen haben, aber nicht eine gleiche besser und reicher.

Ideen, künstlerische und gedankliche, sind gleichsam die Finger Gottes, mit denen er die Menschheit segnet; wer ihn ergreift, ist für die Offenbarung gleichgültig, nur uns Menschen interessiert es, weil der Verkünder unseren Blutes ist.

Darum ist es unsere Pflicht, Kunst und Wissenschaft, auch wenn sie nicht praktischen Zwecken dienen, als für unser Dasein Allernotwendigstes zu betrachten, nicht als Zierpflanzen, die auf dem guten, wichtigeren Nährboden der Wirtschaft sprießen, denn „bloß der Kunst des Ideals ist es verliehen, oder vielmehr aufgegeben, den Geist des Alls zu ergreifen und in körperliche Form zu binden". (Schiller.)

Anmerkungen.

Um die Lektüre auch für den gebildeten Laien angenehm zu machen, ohne dem Stoff dabei Gewalt anzutun, habe ich das Zitieren der heutigen überreichen Donatello-Literatur beiseite gelassen. Es ist eine Voraussetzung für jede Wissenschaft, Beherrschung des Materials; und es ist daher unnötig, Ansichten, die man nicht teilt, durch eine andere Beleuchtung der Frage ins Licht zu rücken, oder das, was man für recht hält, dadurch zu stempeln, weil die gleiche Ansicht schon einmal ausgesprochen ist. Außerdem weiß jeder Wissenschaftler, daß wir das Meiste anderen verdanken, daß das Eigene stets minimal ist, ein Steinchen am Bau der Wissenschaft. Nur in der Form der Darstellung liegt zumeist das Eigene. Leider ist das Zitieren heute in Mode, genau so wie das Katalogisieren sämtlicher Werke eines Meisters; aber für die Menschheit hat nur das Buch oder das Werk eines Künstlers Wert, das uns eine neue Ansicht oder eine neue Einsicht mitteilt.

In den ästhetischen Teilen ist immer nur kurz auf ein Beispiel verwiesen, weil mir daran lag, stets das Treffendste zu wählen, das zugleich bekannt und jedermann leicht in Abbildung zugänglich ist.

Meinen Dank für Förderung und für Einführung in die Ikonographie der Kanzel möchte ich an dieser Stelle Herrn Prof. Dr. H. Brockhaus-Florenz aussprechen, sowie dem Domarchitekten Herrn Prof. Cav. Castellucci für Überlassung der Photographie des ersten Entwurfes Del Moro's und für andere Zeichen seines Entgegenkommens.

Übersetzungen
der fremdsprachlichen Zitate.

F. Baldinuzzi:

„Die Tür der Sakristei der Messen wurde von Luca della Robbia angefertigt und die andere für die Sakristei der Kanoniker ist nicht ausgeführt worden, sondern bis jetzt mit den alten hölzernen Türflügeln geblieben."

Vasari:

„Er machte auch noch in der Kirche den Schmuck der Kanzel, die sich über der Tür der alten Sakristei befindet, mit jenen, wie schon gesagt, großzügig behauenen Figuren, die beim Anblick tatsächlich zu leben und sich zu bewegen scheinen. Von ihnen kann man sagen, daß sie ebenso mit künstlerischer Einsicht wie mit den Händen gearbeitet sind, besonders, wenn man bedenkt, daß viele Werke so geschaffen werden, daß sie im Zimmer, wo man sie verfertigt hat, schön erscheinen, wenn man sie aber von dort entfernt und an einem anderen Ort, in anderer Beleuchtung höher aufstellt, dann gewähren sie einen anderen Anblick und geben einen anderen Eindruck, als man erwartet hat."

Richa:

„Wir kommen jetzt zu den beiden Sakristeien und treten zuerst in die ein, die die Sakristei der Kanoniker oder die alte genannt wird. In ihr wurde Lorenzo Magnifico de' Medici vor der Wut der Verschwörer gerettet."

Del Migliore:

„Es folgt die erste Sakristei; in der Lorenzo's de' Medici, dem Vater des Papstes Leo X., bei der Verschwörung der Pazzi das Leben gerettet worden ist. Über der Lünette der Tür befindet sich aus glasiertem Ton die Darstellung der Himmelfahrt von Luca della Robbia und auf dem Unterbau und der Rückseite der Orgelempore, die darüber ist, sieht man Marmorfiguren von der Hand desselben Meisters, bewunderungswürdig ausgeführt, nach Vasari's Ausspruch, wie er auch ohne Zweifel jenen beiden Bronzeengeln, die auf dem Gesims ruhen, Lob spendet."

Vasari:

„Über dem Gesims jenes Schmuckwerkes machte Luca zwei vergoldete Bronzefiguren, d. h. zwei nackte Engel, in so feiner Arbeit, daß sie für ein seltenes Kunstwerk gehalten wurden.“

Follini:

„Die Kanzel dieser und der anderen Orgel war einst von Marmor und jene über der alten Sakristei ein Werk Donatello's.“

Anmerkung. Nach il Migliore, der es wahrscheinlich dem Bocchi entnommen hat, war der bildnerische Schmuck dieser Kanzel von Donatello und umgekehrt der der anderen von Luca, aber Vasari, dem ich mich anschließe, da ich ihm bis jetzt keine sicherere Quelle an die Seite stellen kann, spricht mit klaren Worten die Kanzel dem Luca zu, die sich über seiner Bronzetür befunden hat, und die über der alten Sakristei dem Donato etc.

Urkunde: „Zur Anfertigung einer neuen Marmorkanzel in der zweiten Sakristei oder besser über der Tür der zweiten neuen Sakristei an dem bestimmten Ort, mit jenen Geschichten und in der abgemachten Weise zu dem Preise und in der Zeit, wie ihm gutdünkt, nur nicht zu höherem Preise als die an Luca Simoni della Robbia übertragene Kanzel.“

Urkunde: „Die Werkmeister übertrugen zwei unter ihnen bei Donato N. B. B., dem Bildhauer, zwei Bronzetüren für die beiden neuen Sakristeien der Florentiner Domkirche zu bestellen zu einem Gesamtpreis von 1900 Flor. in einer Frist und so geschmückt, wie es ihnen dünkt.“

Vasari:

„Ferner machte er in der neuen Sakristei dieser Kirche die Zeichnung für die Kränze haltenden Kinder, die am Fries entlang laufen.“

Urkunde: „Sie beschlossen, daß dem Bildhauer Donato N. B. B. 300 Pfund Bronze für Anfertigung des Kopfes überwiesen werde, den er in die Öffnung des Untersatzes der Kanzel anbringen solle, wie schon ein anderer Kopf sich dort befindet.“

Urkunde: „Der Florentiner Donatus N. B., Erz- und Steinbildhauer, machte zu seinem Vertreter zur Einziehung des ihm für Anfertigung von Figuren und Ornamenten am Altar des h. Antonius zu Padua geschuldeten Geldes den Franciscus Simonis de Muratoribus aus Ravenna.“

Jacobus de Soffronibus Notarius.

Herrosé & Ziemsen, G. m b H. Wittenberg.

Verlag Bruno Cassirer in Berlin W, Derfflingerstraße 16

Max Liebermann, Sieben Originalradierungen und 11 Nachbildungen von Handzeichnungen im Lichtdruck. Text von Oskar Bie. Mit Initialen des Künstlers. In Pergament gebunden mit Lithographie von Liebermann. 200 numerierte Exemplare. M 100.—.

Max Liebermann, Jozef Israels. Eine kritische Studie. Dritte Auflage. Mit 13 Abbildungen und einer Originalradierung. M 2.—.

Max Liebermann, Degas. Vierte Auflage. Mit 13 Abbildungen. M 2.50.

George Moore, Erinnerungen an die Impressionisten. Mitgeteilt von Max Meyerfeld. Mit 9 Abbildungen und Umschlagzeichnung von Ed. Manet. Gebunden M 3.60. Auf Bütten M 7.—.

Gustav Schiefler, Das graphische Werk Max Liebermanns. Ein vollständiges beschreibendes Verzeichnis. Mit Buchschmuck, Umschlagzeichnung und einer Originalradierung des Künstlers. Gebunden M 20.—. (Es wurden nur 300 numerierte Exemplare hergestellt.)

Wilhelm Trübner, Personalien und Prinzipien. (Biographische Notizen und Erinnerungen. — Verwirrung der Kunstgriffe. — Kunstverständnis von heute.) M 3.—, gebunden M 4.—.

Hugo von Tschudi, Édouard Manet. Eine Monographie. Zweite Auflage. Reich illustriert. Kartoniert M 4.50.

Henry van de Velde, Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe. Neue Ausgabe. Kartoniert M 4.—.

Jan Veth, Streifzüge eines holländischen Malers in Deutschland. Mit Umschlagdeckel von Max Liebermann und vielen Abbildungen. Gebunden M 5.50.

Robert Vischer, Peter Paul Rubens. Ein Bild seines Charakters, seines Lebens, Lernens und Schaffens. Mit einer Heliogravüre. Vignetten von Karl Walser. Flexibel gebunden M 4.20.

Werner Weisbach, Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance. Hochquart. Mit 18 Lichtdrucktafeln, darunter 5 Doppeltafeln und 33 Autotypen. Es wurden 250 numerierte Exemplare hergestellt. Elegant kartoniert. Preis M 45.—.

J. Mc. Neill Whistler, Die artige Kunst sich Feinde zu machen. Geb. M 8.—.

Émile Zola, Malerei. Mit einer Einleitung von Herman Helferich (Emil Heilbut) und einem Porträt. Gebunden M 3.50.

Verlag Bruno Cassirer in Berlin W, Derfflingerstraße 16

Wilhelm Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance. Lexikon-Format mit 150 Abbildungen. Zweite, erweiterte Auflage. Preis M 18.—, gebunden M 23.—.

Wilhelm Bode, Kunst und Kunstgewerbe am Ende des neunzehnten Jahrhunderts. Neue Ausgabe. Kartoniert M 5.—.

Wilhelm Bode, Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance. Zwei Bände mit je 90 Tafeln in Lichtdruck, Format 48 : 40, und reich illustriertem Text. Preis jedes Bandes in Lieferungen M 175.—, gebunden M 200.—. Einzelne Bände werden nicht abgegeben. Vollständig in drei Bänden.

Casimir von Chledowski, Siena. Zwei Bände mit drei Heliogravüren und 72 ganzseitigen Abbildungen. Lexikon-Format. Gebunden M 19.—.

Robert Corwegh, Das Prinzip der Gruppe. Ein malerisches Moment in den romanischen Bauten der Sachsenlande. M. 1.50.

Eugène Delacroix, Mein Tagebuch. Deutsch von Erich Hancke. Zweite Auflage. Gebunden M 5.—.

Theodore Duret, Die Impressionisten. Mit 129 Abbildungen, fünf Gravüren, acht Originalradierungen von Renoir, Pissarro, Sisley, Cézanne, Guillaumin und Bertha Morisot. Einmalige Auflage in 1000 numerierten Exemplaren. M 20.—, in Japanleder gebunden M 25.—, in grünem Ganzleder M 28.—.

Eugène Fromentin, Die alten Meister. Deutsche Bearbeitung von Eberhard von Bodenhausen. Belgien — Holland. Zweite Auflage. Gebunden M 5.50.

Paul Gauguin, Noa Noa. Mit zwölf Abbildungen und Deckelzeichnung von Gauguin. Zweite Auflage. Gebunden M 4.—.

Vincent van Gogh, Briefe. Dritte Auflage. Deutsch von M. Mauthner. Mit zwölf Abbildungen. Gebunden M 3.60.

Georg Gronau, Aus Raphaels Florentiner Tagen. Lexikon-Format mit 18 Lichtdrucktafeln. Kartoniert M 10.50.

Richard Hamann, Rembrandts Radierungen. Mit 137 Abbildungen und zwei Lichtdrucktafeln. Lexikon-Format. M 12.—, Gebunden M 14.—.

Emil Heilbut, Die Impressionisten. Mit 30 ganzseitigen Kunstbeilagen. Deckelzeichnung von Manet. M 3.—.

Italienische Forschungen. Herausgegeben vom kunsthistorischen Institut in Florenz. I. Band. 1906. Mit vielen Abbildungen. Lexikon-Format. Gebunden M 19.—, für Mitglieder des „Kunsthistorischen Instituts“ M 15.—. (Band II erscheint 1909.)

Johanna de Jongh, Die holländische Landschaftsmalerei. Ihre Entstehung und Entwicklung. Mit 43 Abbildungen. Lexikon-Format. Gebunden M 5.50.

Paul Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Mit 259 Abbildungen. Lexikon-Format. Gebunden M 30.—.

Wilhelm Leibl, sein Leben und sein Schaffen. Von Jul. Mayr. Mit 69 Abbildungen, 30 Kunstbeilagen und einem Faksimile. M 18.—, gebunden in Japankarton mit Deckelzeichnung von Wilh. Leibl und Lederrücken M 22.—.

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.